THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY

MADRAS (REGD)

SOUVENIR OF 1949-1950

17th SOUTH INDIAN MUSIC CONFERENCE • MUSIC FESTIVAL AT GOKHALE HALL

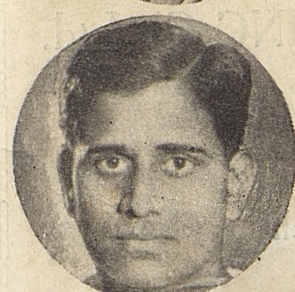
Price Re. 1

லாவண்யா பிக்சர்ஸ் லிமிடெட்.எழும்பூர்.சென்னை.8.

துணிகளை அடித்துத்துவைக்காமலே வெண்மையாகச் சலவை செய்கிறது

S. 114-172 TM

They will Delight you With their Masterpieces!



R. BALASARASWATHI
N. 28586
Ye Prema
Telugu Papayee

N. 28548
Aa Thotalonokati
S. RAJESWARA RAO
Oho! Vibhavare

PRAYAG & PARTY
N. 28625
Pamu Pata (Dharmangada)
Ballad 2-Parts
N. 2856? & N. 28570
Balaraju Ballad] 4 - Parts

GHANTASALA
Songs Hits from
Bharani's "Laila Majnu"
and
M. R. A. production's
"Mana Desam"

P. BHANUMATHI
From Gemini's
("Strange Brothers)
N. 28130
Laddu Laddu
2 Parts
also N. 28131 to N. 28133

M. S. SUBBULAKSHMI
N. 28070
Ithanai Nal Ana Pinnum
Manilathai Vazha Vaikka
N. 28050
Yamarinda Mozhigalilae
Senthamizh Nadu
Vazhia Senthamizh

N. C. VASANTHAKOKILAM
N. 28059
Adu Rattae, En Thai Vazhga
N. 28575
Sundari Nannu
2 Parts (Begada)

M.M. DANDAPANI DESIGAR
N. 28124
Inbakkana—2 Parts
N. 28123
Vaishnavan Enbon—2 Parts
(Tamil version of
"Vaishnava Jana Tho")

P. A. PERIYANAYAKI
N. 28060
Sundara Kunjitha
2 Parts (Karaharapriya)
N. 28129
From Shyamala's 'Inbavalli'
Yarunnaipolae
Innum Varakkanenae

"HIS MASTER'S VOICE"

The Gramaphone Company Ltd.,
Calcutta—Bombay—Madras—Delhi.

Anything In:

PAINTS, VARNISHES

Distempers, Cement Colours.

Linseed Oils & Enamels Etc.

Grams : "HARIOM" —: *Contact* :— Phone : **3602**

V. RAGHAVULU CHETTY & SON.

Stockists of J & N Specialities

13, VENKATACHALA MUDALY STREET,

MADRAS-3

Phone : **2941 (4 lines)** Grams : **WELDABLE**

THE COROMANDEL ENGINEERING Co. Ltd.

Building Contractors;

Civil, Structural & Sanitary Eingneers;

Interior Decorators; Hardware Merchants;

Agents & Distributors for :

Vitreous China "Standard" Sanitary Ware,

Manufactured by :

M/s THE IDEAL BOILERS & RADIATORS LTD.,

LONDON—PARIS—NEW YORK

Our Thanks

For the Souvenir of the Seventeenth South Indian Music Conference and Festival, we have been very fortunate in getting a number of valuable articles from the greatest authorities in their respective subjects, which have enhanced the value of this Souvenir.

We take this opportunity of expressing our greateful thanks to the contributors and also the advertisers who have helped us to bring out this Souvenir.

Our thanks are also due to the Souvenir Subcommittee who are responsible for bringing out this booklet.

Honorary Secretaries

Indian Fine Arts Society.

THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY, MADRAS

(REGD).

DECR. 1949	SOUVENIR	PRICE Re. 1/-

CONTENTS

ADDRESSES Page

Welcome Address
(Diwan Bahadur K. S. Ramaswamy Sastri) 3

Presidential Address
(K. Vasudeva Sastry, B.A.) ... 9

ARTICLES

Some magnificent achievements in the realm of Music
(Prof. P. Sambamoorthy, B.A., B.L.) 19

Thiagaraja's Universality
(Late M. S. Ramaswamy Iyer) ... 27

Namathu Natya Kalai
(K. Vasudeva Sastry, B.A.) ... 31

A psychological study of the Ragas of Carnatic Music
(T. Lakshmana Pillai, B.A.) ... 37

'Sollukattu' in Barathanatyam
(E. Krishna Iyer, B.A., B.L.) ... 43

Indian Dancing
(Mrinalini Sarabhai) ... 51

Harikatha Kalekshepam
(C. Saraswathi Bai) ... 55

The Dance in Kathakali
(Dr. C. Achyuta Menon) ... 73

PROGRAMMES

N. C. Vasanthakokilam (24-12-49) ... 49
Lalitha Padmini & Ragini (25-12-49) 57
G. N. Balasubramaniam (26-12-49) ... 63
Yogam and Maugalam (27-12-49) 69
Sollukattu in Bharatanatya *(Demonstrations)* (28-12-49) ... 76
AR. Sakuntala (29-12-49) ... 77
C. Saraswathi Bai (30-12-49) ... 81
Baby Kamala (31-12-49) ... 85
Vaijayanthimala (1-1-1950) ... 87
Madurai Mani Iyer (2-1-1950) ... 89

Dhanamulamitham Jagath

Goddess of Fine Arts

Expert Flutist of the Universe

Saint Thiagaraja

THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY, MADRAS (Regd).

Office—Bearers

Vice-Presidents:

Sri J. Venkatanarayana Naidu, B.A. B.L.
Sri V. Rajagopalachari, M.A., M.L.
Sri C. Y. Anjaneyulu Chetty
Sri S K. Sundararamier, B.A.
Dr. A. Srinivasulu Naidu, B.A., M.D:, B.S.Sc.

Directors:

Mr. K. S. G. Haja Shareef
Sri A. Varadappa Chetty, J. P.
Sri T. V. Subba Rao
Srimathi V. K. Seethalakshmi Ammal
Sri M. Chakravarthy Iyengar
Sri S. K. Sundaram
Sri G. V. Radhakrishna Chetty
Dr. R. K Govindarajulu
Sri V. N. Kumaraswamy Iyer
Sri N. Ramaswamy Mudaliar
Sri M. Sudarsanam Iyengar
Sri N. Heeru Singh
Sri N. Ramachandran

Telugu Conductor

Sri W. R. Subramaniam

Tamil Conductor

Sri T. S. Gopalaswamy Iyengar

Hony. Correspondent, Gandharva Vidhyalaya

Sri T. V. Subba Rao

Honorary Secretaries

Sri A. Ramiah
Sri K. Kuppuswamy Iyengar, M.A.

Honorary Treasurer

Sri V. R. Ramanatha Iyer

Music Advisory Committee

Chairman

Sri S. K. Sundaram

Members

Mrs. V. N. Kumaraswamy Iyer
Sri R. Surianarayanan
Sri T. S. Rao, B.A.
Honorary Secretaries
Honorary Treasurer

Dramatic Sub-Committee

Chairman

Sri A. Varadappa Chetty

Members

Sri R. Srinivasagopalan
Sri R. Rajagopal
Sri A. Chandrababu
Sri V. Chella Pillai Chetty
Honorary Secretaries
Honorary. Treasurer

Finance Sub-Committee

Chairman

Sri N. Ramaswamy Mudaliar

Members

Mr. K. S. G. Haja Shareef
Honorary Secretaries
Honorary Treasurer

Social Service Section

Chairman

Mr. N. Heeru Singh

Members

Sri T. V. Subba Rao
Sri Chalapathy Rao
Sri N. Ramachandran
Sri P. Kuppuswamy
Honorary Secretaries
Honorary Treasurer

Souvenir Sub-Committee

Chairman

Sri T. S. Rao, B.A.

Members

Mr. S. V. Venugopal
Mr. T. V. Subba Rao
Mr. R. Surianarayanan
Mr. G. V. Radhakrishna Chetty (Convenor)
Honorary Secretaries

The Seventeenth South Indian Music Conference

OF

THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY, MADRAS

WELCOME ADDRESS

BY

Diwan Bahadur K. S. RAMASWAMY SASTRIGAL

Ladies and Gentlemen,

On behalf of the Indian Fine Arts Society, Madras, I bid you a warm welcome on the occasion of our Seventeenth South Indian Music Conference and Festival. We have been fortunate enough to secure as our President this year, a great expert in musical theory and practice and a person of wide general culture and to secure also a personage of high eminence to open the Conference and festival.

The Indian Fine Arts Society has always had as one of its chief aims the integration and interrelation of all the Indian Fine Arts in addition to its special attention to the fine arts of Music and Dance. Each fine art "has its own peculiar and untranslatable charm" as pointed out by Walter Pater in his great work on the "*The Renaissance*", because "the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind." The sensuous element in each art is as important as its intellectual element, its emotional element and its spiritual element. Each art ultimately appeals to the human spirit by colouring the mind and heart of the man through one sense or other. Each art has it own special and distinctive material which has diverse degrees of hardness and intractability and of softness and ductility—from the hard stone through the glories of colour to the subtleties of sound and speech and the wonderful dynamism of the human form.

In spite of the above fundamental truth there is also, as pointed out by Pater, the other and supplementary truth, that each art tries to pass into the condition of some other art. Architecture seeks often the concordant diversities of painting and the flawless unity of sculpture and is

often called frozen music or a poem in stone ; sculpture aspires towards the symphonies of colour and the unity of poetry or song or dance ; poetry seeks to be architectonic or statuesque or picturesque or a symphony of music or a joy of movement ; music creates an inner architecture or sculpture or a multi-tinted glory of colour or movement and sometimes hints at unheard melodies which are sweeter than heard melodies. But in spite of all these facts Pater points out that "all art constantly aspires towards the condition of music," because in music the matter and the form are so completely blended that we cannot say where the one begins and the other ends. In Indian Music we have not only this union and communion of form and matter and their fusion with the soul of man but also a fusion of form and matter and soul with the Oversoul. This is especially the case with our system of Carnatic Music and hence we have to guard it against all attempts to dilute it or degrade it by trying to tamper with it by way of importations from other styles of music which have their own charm and appeal and which now facinate the popular ear.

This is the reason why we give, in response to the public demand a special prominence to music and to dance, which is music appealing to the eye, a moving sculpture, a dynamic picture, the very poetry of movement—, in fact, a delightful blend of the diverse rhythms and harmonies of all the arts. But our aim has always been to foster all the fine arts and realise and show their inter-linkedness. Nay, our aim is further and higher, because in our absorption in social and economic and political life, we are likely to lose our God-Given inner charter of freedom and happiness. We hope and wish and pray that the rhythms and harmonies with which we shall be charged and electrified during this conference and festival will pass into our lives and our works and will result in the removal of the ugliness and infelicity of our modern Indian domestic architecture and the preservation of the golries of our temples and sculptures, in the disappearance of our ugly and often outlandish styles of furnishing and decorating our houses, in the restoration of the flowing graces of our dress and the disappearance of the innumerable ugliness of our—and especially our modern masculine dress—and in the reemergence of our ancient graces of "gesture and speech and the details of daily intercourse.' Pardon me, if I point out and urge that though we have achieved the political liberation of India, we are getting into a new slavery in dress and decoration and deportment into odd and ugly importations and inter-blendings of artistic styles. Please do not think that I am against all changes in fashions but all such changes should be in the direction of greater grace and beauty while being faithful to Indianness of style

குழந்தைகள் கைகளில் அழுக்குப்படிகின்றது...
எங்கு அழுக்கிருக்கிறதோ அங்கு கிருமிகளாலான அபாயம் ஏற்படும்!
LIFEBUOY
SOAP
LIFEBUOY SOAP
அடிக்கடி லைப்பாயினால் சுத்தம் செய்துகொள்ளுங்கள்!
லைப்பாய் சோப்
அழுக்கிலிருக்கும் கிருமிகளிலிருந்து உங்களைக்காப்பாற்றுகிறது.
L. 111-193 TM

and spirit. Pater says well: "Herein again lies what is valuable and justly attractive, in what is called the fashion of a time, which elevates the trivialities of speech, a manner and dress, into "ends in themselves," and gives them a mysterious grace and attractiveness in the doing of them." I am as proud as any other person about the attainment, or rather restoration, of our political independence for without it we had only an ugly and stunted stature in the durbar-hall of Free Nations, but I do not wish to lose the pride of being what we have always been—the artistic and spiritual "guide, friend and philosopher of the World."

Thus the Indian Music with its tones and overtones and undertones and microtones, its raga alapana (melody improvisation) its *Sangathis* and *Gamakas*, its Pallavi and Tanams, etc has got an embodiment which has an unparalleled splendour of beauty in which in its turn enshined the divine soul of Godward devotion. It is not a mere pastime, a mere recreation, a mere decoration of an empty day.

Now that music is no longer the plaything of the princes and has become the Queen of the Public, the Music Sabhas who honour her on behalf of the public must keep her banner flying aloft. The present era of democracy in music has spread the knowledge of music far and wide but there is a danger which we have to guard against in such democratisation. There might come about a lowering of standards and a mixture and confusion of styles. More and more clamant demands for cinema tunes and popular jig measures have arisen and will arise. I do not mean to say that these should be starved out. But the main musical fare should be of the classical type. Raga Alapana, Pallavi, Tanam etc are nowadays 'getting fine by degrees and beautifully less.' We may take a few fine points from North Indian Music as their voice-production, their Niraval method etc. It is to be wished that the Gurukula Method of learning our music, the idealistic view that music is a spiritual passion of the soul and glorification of God, that Manodharma is its essence, and other old traits will not be submerged by mere mass learning, mass production and professionalism.

I hope also that the languishing art of Harikatha will be revived and rejuvenated. In it we have a synthesis of the fine arts and a presentation of our culture and philosophy and religion at a popular level and in a popular way. We have been able to do some work in that direction in this year's music carnival.

Turning to modern institutional and practical matters, I am glad that there is a likelihood of our University taking steps to inaugurate

courses of study for the degree of Bachelor of Music. We are glad also that the Government of India has established an Institute of Carnatic Music (the Central College of Carnatic Music) at Mylapore. We must induce the Corporation to give us a good Music concert Hall with good acoustic properties as we have no such hall in Madras. We must induce our musicologists and musical scholars to give us good history of Carnatic Music and a good dictionary of Indian Music. When the federation of Music sabhas becomes effectively inter-linked and federated, these and other desiderata can be easily achieved. I hope that the Government also will do its bit and remove the abnoxious entertainment tax in respect of Music Sabhas. If the advertisement tax is a tax on knowledge, the entertainment tax on Music is a tax on culture. The Government having secured a Kamadhenu in Sales Tax to make up for the loss of revenue due to its noble wholesale prohibition policy, it need not go a trying to milk comparatively dry cows. Our Sabha is running a Music School called Gandharva Vidyalaya and is not a profit making institution merely selling entertainment for cash down.

I bid you all a hearty welcome to our 17th South Indian Music Conference and Festival. We are providing for the public this year a variegated feast for ears and eyes and minds and hearts. I request you to share in these co-operative adventures of the soul.

சாஸ்த்ரீய நுணுக்கமுள்ள சங்கீதக் கருவிகள்

சாஸ்த்ரீய நுணுக்கம்!

கலை எழில் நிறைந்த வேலைப்பாடு!!

இனிமையான நாதம் !!!

இவைகள்தான் நாங்கள் தயாரிக்கும்
இசைக் கருவிகளின் விசேஷங்களாகும்.

வீணை, தம்புரா, மிருதங்கம், கஞ்சிரா, தபேலா, புல்லாங்குழல் முதலிய வாத்தியங்களுக்கும், மேல்நாட்டு பிடில்கள், வடநாட்டு மிராஜ் தம்புரா முதலிய வாத்தியங்களுக்கும், பிடில், வீணை, தம்புரா தந்திகளுக்கும், ஸ்ருதி பெட்டி முதலிய வாத்தியங்களுக்கும் எங்களுக்கு எழுதவும்.

THE SOUTH INDIA MUSICAL STORES

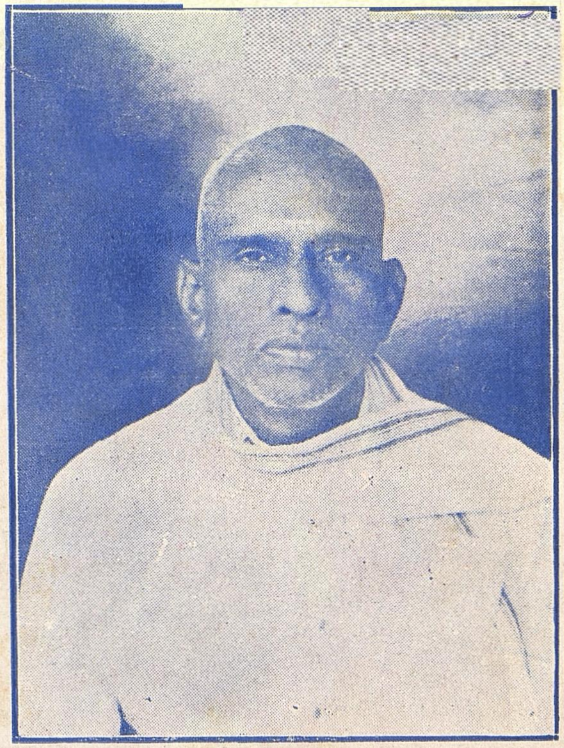
2298, KRISHNA RAO LANE

TANJORE.

Sachivothama

Dr. Sir C. P. Ramaswami Aiyar K.C.S.I., K.C.I.E.,

Who opens the Conference
on 24—12—'49



Sir K. Vasudeva Sastry, B. A.,

(Research Professor, Saraswathi Mahal, Tanjore.)

Who presides over the 17th South Indian
Music Conference of the Society
on 24th December 1949

The Seventeenth South Indian Music Conference

OF

THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY, MADRAS.

PRESIDENTIAL ADDRESS

BY

SRI K. VASUDEVA SASTRY, B.A.,

(*Research Professor, Saraswathi Mahal, Tanjore*)

Ladies and Gentlemen,

When I received the invitation to preside over this conference, my first reaction was one of surprise that an unknown man like me in a corner of the country, should have been asked to preside over the South Indian Music Conference in the metropolis. When I overcame that feeling, I felt nervous how I should fill that responsible place. Soon my faith in the Almighty asserted itself, and I resigned myself to His Grace. And it is with that strength that I propose to take this privileged place and discharge its onerous responsibilities.

I must first thank the members of the Indian Fine Arts Society for giving me this opportunity to serve the cause of Music which is dear to my heart; and I must also thank them for the high honour they have done me by electing me to preside over this learned Assembly.

Annual Conferences in Madras began in the good old days of the last generation, and these conferences were generally of a Social or Political Character. They were usually prosaic, except for the good fare they provided for the members. I do not know for certain, to whom we owe the inception of the idea of an annual music conference, but it is a glorious idea. I suppose it was the late Mr. C. R. Srinivasa Iyengar, the father of Musical Research and Criticism in our part of the country, who started this idea. There may be differences of opinion as to how far the objects of the original founders of Music Conferences are being fulfilled, but one thing is certain that they afford a rich repast of musical concerts to the people of the city and the visitors from the moffussil during the Christmas Holidays.

If I remember right, the object of the founders has been to establish a centre of research and a bureau of information for preserving in the best form possible, the works of the highest exponents of the Art of Music and Dance. The programme has been so ambitious that we have

yet to realise the first steps of its fulfilment.

It would be my business to-day, if I should follow the time-honoured practice to take stock of the present position of Music in South India, assess its merits and defects and suggest in my own humble way, the ways and means of retaining and improving the merits and removing or at least diminishing the defects thereof. But I propose to do something else. I propose to go down to the roots of music and melody, as I believe that nothing short of it can satisfy the earnest inquirers of to-day.

What is Music? Music is the spontaneous expression of fulness of joy. And joy in its Ideal Fulness is God.

Anando brahmethi vyajanath

says the Upanishad, as the final answer, defining Godhead. Music therefore is the manifestation of the divine element in man. When a man or a woman sings, he or she is in a divine mood. Repeat the process and you increase the Divine Manifestation in you. But Divinity, fortunately or unfortunately has no bounds, and it lives in every heart.

Iswarassarva boothanam
hrudeserjuna thishtathi

says the Lord—"God dwells in the heart of every living thing." Every heart is therefore attracted by the song, and it sometimes leads to mischief, because when you are attracted by the song you are also occasionally attracted to the heart of the singer. If only you take care not to confuse the container for the thing contained, Music will be the best means of understanding what is Divine, and if repeatedly practised with concentration, it leads to a full realisation of self as Godhead.

That is why Sage Yajnavalkya in his Smriti or Moral Code goes out of the way to say,

Veena vadana thadhvagnaha
surthijathivisaradaha
Thakagnaschaprayasena
moksha margam nigachathi

—"He who knows the art of playing on the Veena and is an expert in the Science of Srutis and Jaatis (Pitches and Melodies), as also the intricacies of Tala (Time Measure) easily reaches the road to salvation (eternal bliss).

The highest end of Music, therefore, is nothing short of the highest goal of life according to the wisest seers of the world. And the means of attaining that end of eternal bliss, consists of a series of lesser experiences of that same bliss, if you follow the path of Music. Music thus creates a heaven on earth and is the richest gift of God to sorrowing man.

To concentrate your mind on the song and not on the singer, the music is woven into the holy names of God and the description of His

boundless grace. This is the oldest and the wisest use that has been made of music in every clime and country. The fruit of the forbidden tree, however, has led man from the knowledge of one evil to another, till at last we are now in the modern civilised age of the 20th Century after Christ, when we pretend to appreciate music without caring for the words it is woven into, however holy and beautiful they may be. And what is more, we employ music for the very purpose which we have to guard against.

Whether the music is holy or secular, the only object of music is to give pleasure to the hearer. Wherever pleasure is tasted, the mind of every living being lingers there, cutting itself off from every other preoccupation. The test of good music therefore is whether it is able to attract the most careless observer and the least cultured mind. It is wrong to suppose that the higher the quality of the music, the higher must be the culture of the hearer to appreciate it. On the other hand, *music which can be appreciated only by the highly trained or cultured must necessarily be of the poorest quality.*

A few words of explanation are necessary to make this clear. Music gives joy and we must know wherefrom that joy is produced. Joy or pleasure is the very essence of Self and you are your true self when you are full of joy. And that is the divine mood in man. You forget your real Self when you feel sorrow. You cannot feel joy unless that forgetfulness disappears for the moment. This is the explanation of joy and sorrow according to the seers of the Upanishads.

The Self which in its fulness is eternal, full of knowledge, and full of bliss, forgets itself in different degrees in the different species of creation. The bliss and knowledge are entirely forgotten in inanimate creation, and gradually appear fuller and fuller from the lowest living beings till we reach the human and super-human beings. And in the body of every living being, the perception of self is fullest in the heart, and within the heart, in the still small space called "*Daharakasam*" in Sanskrit and "*Sitrambalam*" in Tamil. And in that still small space, the Self appears with the maximum joy and knowledge possible for the particular species of life. Man being among the highest species, can realise the maximum bliss and knowledge if he concentrates his mind on that still small space. If he does so, he will see a tiny yet bright unwavering light and an unstruck music accompanying it. The mind's eye and ear can see and hear them if concentration is regularly practised. The light and music are the inseparable parts of Self in its fulness of joy and knowledge.

This is the seat of joy and the philosophy of pleasure as stated by those who have realised Self in its fulness and become one with God. Now, what has this to do with Music? Indeed, it has everything to do with it. For, what is music except a succession of sounds that has got the mysterious power of transporting you with joy; and unless we investigate the seat and source of that joy, we cannot understand why particular sounds should rouse that feeling in us.

The question now is, how does music rouse that joy in the Self? When you succeed in concentrating your mind in such a manner as to see the still small light, and hear the still small Music in the heart, you enjoy the ineffable joy which is inseparable from them. God in his boundless mercy has so created the living beings, that they can also manage to hear the same still small Music and experience the joy thereof, even without the yogic concentration. This process can be best understood if we remember that sounds of the same quality increase each other's volume. This phenomenon is known as "*Resonance*" in modern Science. If you can produce a succession of sounds of the same quality as those of the unstruck Music of the heart, then the music of the heart must gain in volume by resonance and enable you to hear it also. And when you hear it, you will sense the joy of Self inseparable from it. This is effected by music.

Music therefore can be defined as the succession of sounds which more or less resembles in quality the unstruck music of the heart (*Anahatanada*, as it is called), and enables us by the resonance it creates, to hear that unstruck music and experience the joy which is inseparable from it. That is how a particular succession of sounds alone is able to give us joy and not others. The more closely the music of the musician resembles the music of the heart, the more effective will it be in rousing the joy in his own heart and in the hearts of those living beings who hear it. I use the word 'living beings' advisedly because the Self resides in the heart of every living being, and that music which is a perfect pattern of '*Anahata*' must be able to rouse the joy in the dullest of creatures. And the science of music is no more than the best means of approximating to that perfect pattern.

That musical concert is 'Shastraic' which can attract the attention of the most commercially-minded speculator, the biggest clique-mongering politician, and the most gossip-loving lady. That music is scientific which can make the gentleman who measures music with the yardstick, nod his head in self-forgetful joy,—not that which can please the so-called connoisseurs of music, with their attention riveted to the stones

of the musical fabric, leaving no time for enjoying the beauty of the architecture.

Sangita Shastra, therefore, is the science of producing the most pleasurable music, and not the set of make-shift rules coined by practitioners to remember the particular form of it they are following in their time and place. Every system of music can at best be only an approximation to the perfect pattern which can move all men at all times and places, nay all living beings with a heart to feel. Each approximation must differ in degree and in kind from every other. The music that we hear only helps us to remind us of the perfect pattern that is ever playing in our hearts. One who is accustomed to a particular kind of approximation cannot easily acquire the capacity of making use of another kind for reminding himself of the perfect pattern. That is why the Indian Music appeals more easily to Indian and the European Music to the European. Each of them is of course a good distance removed from the ideal music but each regards the system to which he is accustomed as the perfect one. The man who is accustomed to the use of the photograph for recognizing the original, considers the use of painting as less effective and *vice-versa*.

The science of music really so-called must therefore aim at discovering those laws of sound which govern the ideal pattern of music which can move "the child and the dumb animal, as also the angry serpent"—

Pasurvethi sisurvethi vethi
ganarasam panee

Here as in every other branch of knowledge, the wise men of the East have discovered the truth and proclaimed it to the world. The Sangita Shastra of our country, is the universal science of Music which is to be found in the earliest texts vouchsafed to us by our sages such as Narada, Bharata, Kasyapa, Nandikeswara, Agastya and others. The science as taught by them has clearly defined the fundamental concepts of music and their relation to each other, which are common to all the systems of music in the world. These concepts are '*Sruti*,' '*Swara*,' '*Grama*', '*Murchhana*', '*Jati*', '*Raga*', '*Varna*', and '*Alankara*'. These words, if properly understood in their original significance, will be found to describe the fundamental concepts of every system of music in the world, and that the rules laid down by our texts are more or less faithfully followed, though unconsciously, by every system of music. But unfortunately, even in our own part of the country, all these concepts have been forgotten except the concept of 'Swara' which is remembered with a mutilated sense, and the concept of Raga which is recognised without any analysis. The North-Indian remembers one more concept which is a sub-concept under that of Raga, but which is the very soul of

melody or musical pleasure. This concept is called *'VADI'*, and *'SAMVADI'*, relationship.

This brings me to the greatest discovery that our sages have made in the realm of music. Melody, or musical quality is the common feature of every system of music. Our sages have discovered the secret of this melody and invented a unit for measuring different degrees of melodic or musical quality.

I shall explain this discovery in a language intelligible to us all. In every musical effort, the voice or the instrument passes through several notes and the voice does not stay uniformly in all the notes. The staying is very long in certain notes shorter in other notes and practically not at all, in a third set of notes. Have you ever paused to consider if the time of stay is arbitrary or bears a necessary relationship to the melodious quality of that musical effort? The staying in any note is indeed an indication of the taste of pleasure in that note. And conversely the pleasure of any musical effort will depend upon the choice of the notes for staying, while proceeding up or down along the notes. The capacity to give pleasure depends not so much on the selection of the notes to be passed through, but on the shorter or longer duration of stay in particular notes. This is the most important law of music which unfortunately has not received the attention it deserves at the hands of musicians and theorists.

The first impression and the last impression produced on the mind are generally the most lasting. The colour of any melody or musical effort is therefore determined by the first or last note in that effort. The staying in particular notes for producing the maximum pleasure must therefore be ordered with reference to the first or the last note in that effort.

Our ancients have discoverd that there is a constant interval or intervals between the initial or final note and the particular note at which we have to stay for producing the maximum musical quality. That is the distance between *Sa* and *Ma* or *Sa* and *Pa*. The note at this distance or interval from any note is called the '*Samvadi*' of that note. The starting note is called *'Vadi'* and the note which is 'consonant' with it is the *'Samvadi'*. The westerners call this note Dominant or Sub-dominant. To spend the maximum time at the Samvadi of the initial or final notes is the key to the musical quality of any musical effort. If this simple rule is only observed with care by our musicians, much of the unmusical waste of effort will be avoided, and our musical concerts will be a cent percent success.

To measure the musical interval between any two notes a unit of interval has been discovered by the

repeated use of the Samvadi interval. Starting from a note say '*Sa*' its Samvadies are '*Ma*' and '*Pa*'. Now find the Samvadies of these notes either above or below them. For each of these notes there must be two Samvadies. For the first note the higher '*Sa*' is itself one of the Samvadies. The other Samvadi is the lowest '*Ni*'. For the second note again, the higher '*Sa*' is one of the Samvadis. The other Samvadi is 'Ri_2'. Now the lowest '*Ga*' and 'Ri_2' are the Samvadies of the second order, while '*Ma* and '*Pa*' are those of the first order. In this way we can find two other notes which are the Samvadies of the third order. If we proceed in this way we get Samvadies upto the eleventh order, but no further; and the Samvadies of eleventh order are both the same. If we proceed further, the same old Samvadies are again obtained. We thus get 22 points in '*Sthayee*' or '*Octave*' by repeating the Samvadi relationship.

If we take these Samvadies in order, for staying, they will be found to possess less and less melodic quality as we proceed from the first order onwards. The first order of Samvadies alone deserve the name of 'Samvadies' or 'consonants' and the later ones are called '*ANUVADIES*' or '*ASSONANTS*', till we come to the tenth and eleventh. These are called '*VIVADIES*' or '*DISSONANTS*'. We find that as a result of this process we get 22 distinct pitches in every 'Sthayi' or Octave. The distance or interval between any two successive pitches among these 22 is called the interval of a 'Sruti' and this interval is used as the unit for measuring the melodic quality of notes. Adopting this unit, the first order of Samvadies are situated 9 or 13 srutis from the starting note. The second order are situated at an interval of 4 or 18 srutis, the intervals of the third order are 5 or 17 srutis, the fourth, 8 or 14 srutis, the fifth 1 or 21 srutis, the sixth 10 or 12 srutis, the seventh, 3 or 19 srutis, the eight 6 or 16 srutis, the ninth, 7 or 15 srutis, the tenth, 2 or 20 srutis, and the eleventh are both at 11 srutis interval. With this unit of measure for measuring the melodic quality of notes at the command of composers and musicians it is no wonder that our music has developed with a variety and subtlety which is the despair of the rest of the world.

In every musical effort the note or notes which are as it were the life of the melody can easily be found out by watching the particular note where the voice lingers longest. The taste of pleasure it is, that makes the singer linger in any note. If the pleasure is a maximum, the singer will generally rest satisfied with contemplating the same note and will not be inclined to stir from the place without a special effort. The melody rests well seated in that note. And that note is called, the 'restful seat' of that melody. In Sanskrit it is called the 'Nyasa'

which is derived from *Aus* to sit with *ni* meaning Nitaram—very well. Next comes the note which gives the maximum colour to the melody, so much so, that the melody can be said to have been created after the pattern of that note. This note is called 'AMSA'.

Now music has to do with the heart Heart is the seat of the emotions. The creation of an emotional situation either by narration in words, or by imitation in acting, produces the creative joy or 'Rasa' as it is called in Sanskrit. In expressing the emotion, music lends an appeal to the heart which is finer, more subtle and more irresistable, than poetry, painting, sculpture or drama without music, because music strikes the very chords in the heart. Our ancients again have systematized this emotional appeal of Music with a thoroughness and simplicity possible only for them.

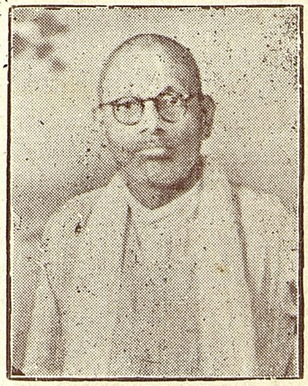
Each of the seven notes has its distinctive emotional appeal, and a melodic phrase or musical effort beginning or ending in that note, must necessarily rouse that emotion. Thus the notes 'Ma' and 'Pa' rouse the emotions of 'Sringara' and 'Hasya' the 'Erotic' and 'Humourous'. 'Sa' and 'Ri' rouse the emotions of 'Vira', 'Roudra' and 'Adbuta,' (i.e.) the heroic, the furious and surprise; and 'Ga' and Ni' rouse the emotion of 'Karuna' or 'Pathos' and 'Dha' rouses the emotion of 'Beebhatsa' or Disgust.

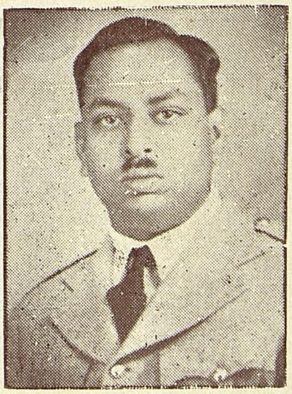
To continue a musical effort as a series maintaing a particular emotional quality, every melodic phrase must either begin or end in the note pertaining to that emotion. You can of course, generally speaking, employ the particular note in any octave. Having coined a melodic phrase beginning with the note in the lower octave or 'Sthayee' and having passed in ascent through the higher notes, you will necessarily have to stop just before the same note in the higher octave, if you want to make a fresh start with the same emotional quality in the higher octave also. For you can't start from a note, unless you stop before the previous note. In other words, a musical effort maintaining unity of emotion must necessarily stop at the 7th note so that a fresh start may be made at the 8th or the initial note in the higher octave.

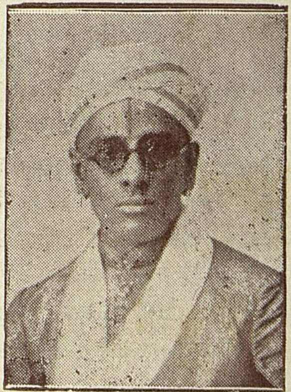
This gives us the genesis of a Raga or a series of musical efforts maintaining a unity of emotional quality. This genesis is termed the concept of '*Murchhana*'. The essence of a '*Murchhana*' is that it should stop or turn back at the initial and final notes of that series of seven notes. A '*Murchhana*' therefore gives the '*Chhaya*' to the Raga.

The fundamental principles described so far, are common to every system of music, although they may differ in the application thereof for building up the respective systems.

PATRONS


Mr. K. V. Varadacharyulu

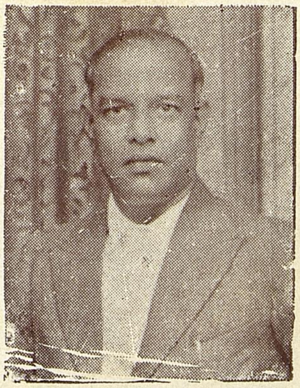

Rao Sahib Nooney Govindarajulu

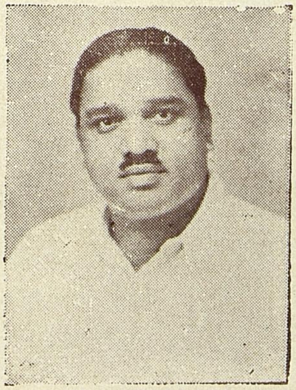

Rao Bahadur A. Nathamoony Chetty

Mr. C. Y. Anjaneyulu Chetty

Mr. S. K. Sundararamier, B. A.

Mr. P. V. Rathakrishna Chetty


P. D. Mani


P. Natesan, M. L. A.

C. S. G. Rajan

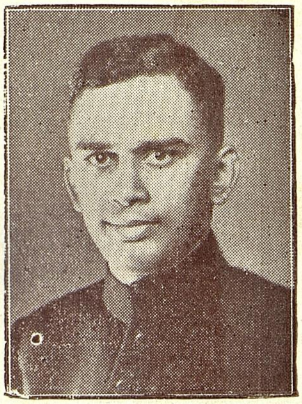
T. R. Viswanatha Mudaliar

T. K. Rathakrishna Iyer

A. M. M. Arunachalam

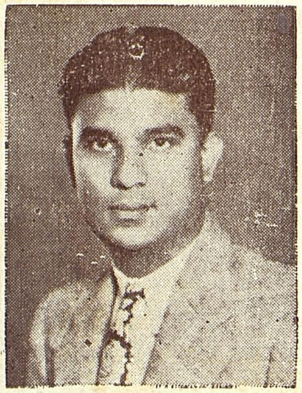
PATRONS

V. Emberumanar Chetty

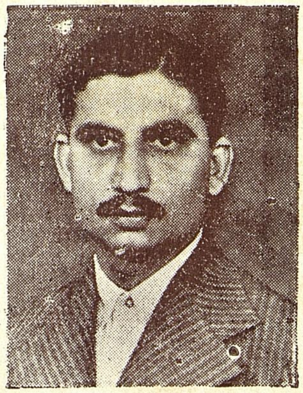


T. Harikrishna Chetty

A. Varadappa Chetty, J. P.

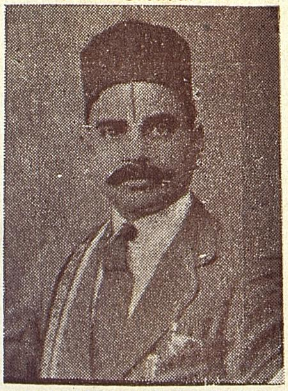


V. G. Saravanam

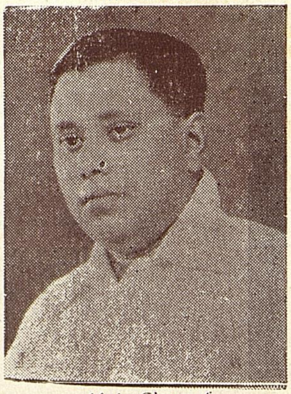


M. R. Shah

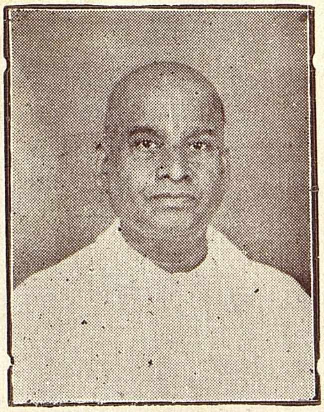
V. Paramasiva Mudaliar



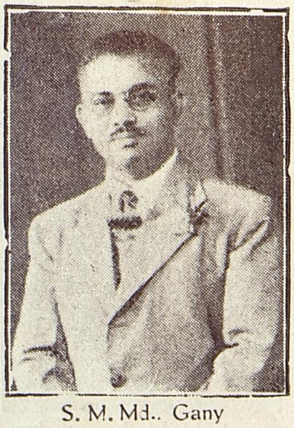
P. L. Narasimhulu Chetty



Haja Shereef



T. R. Manikkam Chetty



S. M. Md. Gany

P. A. Chakravarthy Iyengar

D. RAMAIAH CHETTY

At the risk of encroaching on your patience, I have dwelt as briefly and clearly as I can on 'Samvadi' the soul of melody and 'Murchhana' the soul of unity of emotion.

If atleast these two concepts are clearly grasped by our teachers and students of music, they will neither teach nor learn the musical 'Acrobatics' in notes devoid of life, emotion, or melody. It is true that these concepts are not clearly explained or applied in Ragalakshanas written after the twelfth century. But there was one thing in the tradition of our musicians; and that is, that the traditional method was scrupulously observed; and every student lived with his master for a full period of atleast 12 years and became a replica of his master, so to say. before he ventured to come out as a musician. But now things have changed. Students have to master the science and art in four years at the most. It is the business therefore of those engaged in research, to discover the fundamental requisites of this Divine Art and help our youngmen, who indeed are earnest to know the truth and realize the bliss of the perfect pattern of soulmoving music.

It is easy to pick holes at the musical performances of many of our musicians but that is not my function here. To find out the root cause of the unmusical quality of 75% of the music of to-day in South India and add the little light that God has vouchsafed to me is what I have attempted to do in this address. If I have succeeded in showing that there are essentials that go to build up good music which we have lost sight of, and if I have produced in one earnest heart the desire to dive deep into those essentials, I would have gained my purpose this morning. I thank you for your patient hearing, and I thank once again The Indian Fine Arts Society for affording me this opportunity to address my fellow-workers in the heavenly realm of the Divine Art, the art that counts amongst its votaries, the saints, and seers, the Jivan Muktas and even the Avatars of God.

Om Tat Sat

For Service & Special Rates

ALWAYS REMEMBER

Telegrams: "LETTS" **Telephone: 86865**

M/s. J. F. LETOILLE

(UNDER NEW MANAGEMENT)

DISPENSING CHEMISTS & DRUGGISTS

180, MOUNT ROAD, MADRAS - 2.

Sole Stockists for:—

ELLIS & MARTYN

BOMBAY

HOURS OF BUSINESS

8-30 A. M. to 9 P. M. (on all days)

Prompt Execution of all Moffusil orders. Well equipped Dispensing with all up-to date patent medicines

Proprietor

A. Varadappa Chetty J. P.

(*Spl. Hony. Presy. Magistrate.*)

Manager

M. Kanakiah Naidu

SOME MAGNIFICENT ACHIEVEMENTS : : : : : IN THE REALM OF MUSIC

PROF. P. SAMBAMURTHI, B.A., B.L.

South India has produced eminent musicians composers and musicologists. Some of her musicians specialised in particular ragas and sang them for days together at a stretch. Some of her composers endowed with creative faculty of a high order were able to compose long compositions within a short space of time. Some of her vocalists and instrumentalists have set up records and have demonstrated the influence of ragas over the forces of Nature. A few of these achievements are given below:—

1. JYOTISVARUPINI RAGA AND TYAGARAJA

Tyagaraja (1767-1847), the great South Indian composer studied music under Sonti Venkataramana Das. Venkataramana Das was a vainika and a samasthana vidvan in Tanjore Court. In response to an invitation, Venkataramana Das went to Pudukkottai taking along with him his young disciple. The Rajah of Pudukkottai convened a Sadas. He sprang a surprise on the sangita vidvans assembled by placing an unlit lamp in the centre of the Hall and asked if any one of the sangita vidvans present would light the lamp by the power of his music. None came forward. There was dismal silence for a time. Sonti Venkataramana Das signalled to Tyagaraja to go near the lamp and try.

The young Tyagaraja boldly went near the lamp and developed the raga *Jyotisvarupini*. After sometime to the surprise of all, the wick caught fire. At first it glowed dimly and later began to burn brightly. Still later the flame shone with varying brilliance according to the gradations of the ragasanchara. The Raja as well as the vidvans present were filled with amazement at this miracle. All of them eulogised the young singer. They saw in him the future great composer who was destined to shed lustre on South Indian music by his scholarly compositions. (This incident is mentioned in the Pudukkottai State Manual, Vol. II, Part I Page 870).

2. GOVINDA MARAR

Govinda Marar was a brilliant singer of the former part of the last century. He hailed from Ramamangalam village in the Muvvattuppuzha taluq in Travancore. He was able to sing in six degrees of speed, a rare achievement. For this reason he was called Shatkala Govinda Marar. The only other name known in South Indian musical

history and associated with this title is Shatkala Narasayya of Salem. Govinda Marar had a seven-stringed tambura. It was bedecked with a flag, a proof of his challenging eminence in music. He sang, providing the drone accompaniment and the rhythmic accompaniment himself. While the fingers of his right hand twanged the strings of the tambura, the left hand fingers played on the Kanjira held in position by the right foot. Govinda Marar came to Tiruvayar to pay his homage to Tyagaraja. The latter heard him sing in shatkalas. He praised Marar for his extraordinary gifts and achievements.

3. TODI SITARAMAYYA

In the case of Musicians who specialised in particular ragas the names of the ragas they specialised in were prefixed to their names as a mark of recognition. Todi Sitaramayya was one such. He sang the Todi raga for eight days and broke all previous records. He was a samasthana vidvan in Tanjore. The performances of vidvans took place in the Sangita Mahal in Tanjore. The Maharajah, ministers, courtiers, sangita vidvans, poets and rasikas constituted the audience on such occasions.

Raga alapana in South Indian music is done in three main stages:

(1) Akshiptika or the Introduction.

(2) Raga Vardhani or the body of the alapana.

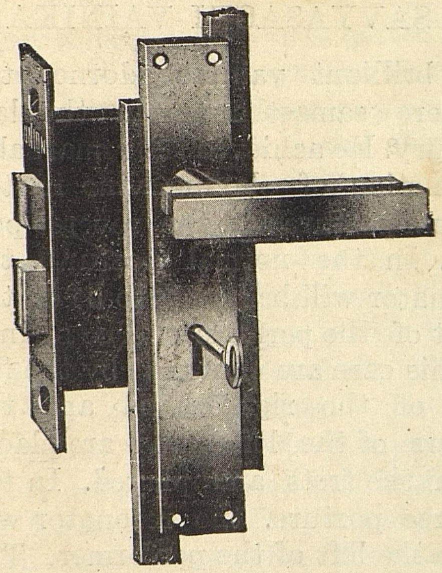
(3) Sthayi and Makarini or the conclusion.

Sitaramayya sang the Akshiptika part on the first day, the Prathama, Dvitiya, Tritiya and Chaturtha Raga Vardhani parts on the next four days, the sthayi on the 6th day and makarini (Tana) on the 7th and 8th days.

It was this Todi Sitaramayya who once, being in want mortgaged this raga. He entered into an agreement with his creditor not to sing this raga until he repaid the loan. In those days there were 360 vidvans adorning the court of Tanjore and each musician had the opportunity to sing in the royal presence for only one day during the year. Todi Sitaramayya hoped to repay the loan and get released from the bond before the date fixed for his performance came. But as misfortune would have it, he was not able to repay the amount. On the day fixed for his performance, instead of singing the raga in which he had specialised in, he sang some other raga. "I am missing my favourite Todi. What is the matter?" exclaimed the Ruler. The vidvan had to confess all that had taken place. His debt was forthwith ordered to be paid by the Maharajah and his release from the bond obtained. Sitaramayya then sang the Todi raga to his own relief and to the immense joy of all those present.

We Give You Consultation

FREE



FUILDERS'
BURNISHERS'

HARDWARE

P. V. Rathakrishna Chetty & Bros.,

45, Venkatachala Mudali Street,
P. T., MADRAS.

Branches: 8/11, Rasappa Chetty Street, P. T. MADRAS
21/22, „ „

4. MAHA VAIDYANATHA IYER (1844—1893)

Maha Vaidyanatha Iyer was a brilliant singer of the last century. His music has been universally acclaimed as *gandharva ganam.* He is the only luminary in the history of Karnatic music to be honoured with the title "Maha" (Great). This title was conferred upon him in his 12th year. Maha Vaidyanatha Iyer will specially be remembered as the author of the scholarly composition, "The 72 Melaragamalika". This is one of the long compositions in the repertoire of world music and will take more than two hours to perform. It will be of interest to know that the music of this marvellous composition was completed within a week by the illustrious singer and composer.

Lavani Venkat Rao the court poet of Tanjore at the time, wrote a Mahratti sahitya for the 72 Melakartaragamalika beginning with the words: "Sriman Jokari Rajya Vishnu Sama." Sakharam Saheb, the son-in-law of Maharajah Sivaji of Tanjore requested Maha Vaidyanatha Iyer to set the Mahratti Sahitya to music in the 72 melakarta ragas. The talented composer finished the work within a week—an achievement almost without a parallel in the history of musical composition. He sang it in the royal presence and before a distinguished assembly of sangita vidvans. Praises were showered upon him for this marvellous achievement. Maha Vaidyanatha Iyer later composed a sanskrit sahitya in praise of "Pranatartiharaswamy" for the music of this 72 melaragamalika and this is now sung widely.

5. SAVYASACHI VAINIKA

A brilliant vainika adorned the Mysore samasthanam in the last century. He achieved the remarkable distinction of playing vina in the normal posture and the reverse posture. In the normal posture, the resonator will be found to be on the right of the performer. The strings in this case are plucked by the fingers of the right hand and the fingers of the left hand are placed upon the frets and played. In the reverse posture, the resonator will be to the left of the performer. The strings in this case will be plucked by the fingers of the left hand and played upon by the fingers of the right hand. In this latter case, the tala strings will be found to run along the other side of the bridge. It is possible that this vainika got clue for playing in this reverse posture by looking at the famous sculpture of Vinadhara Dakshinamurti in Pudukkottai. In the underground cave temple in the Fort at Allahabad also, there is a stone image of Saraswati playing the Vina in this reverse posture. Those who have practised Vina will appreciate how much skill and persistent practice will be required to play Vina in these two postures. In recognition of this achievement

in Vina play, the vainika was honoured with the title *Svyasachi* i.e., Arjuna in Vina Play.

6. SARABHA SASTRI (1872-1904).

Sarabha Sastri was a gifted flute player. It was through him that the flute attained the status as a concert instrument in South India. His performances were listened to from start to finish by even his senior contemporaries. Due to an eye trouble he lost his sight during his boyhood. He was a versatile genius. He was a sound scholar in Sanskrit, Tamil, Telugu and Mahratti. He has composed about 500 nirupanams, (story songs) in Tamil and Mahratti for Kalakshepas. He was endowed with a melodious voice. He was also a violinist and a mridangam player. It was through his flute performances that he achieved distinction as a musical star of the first magnitude. It might be of interest to know that whenever he was engaged to to perform on marriage occasions, the cooks engaged for preparing meals to the guests, invariably stipulated that they should be given the option of finishing the preparation of meals either before the commencement of Sastri's performance or begin the work of preparing after the performance was over. Everyone from the pandit down to the man in the street listened to his performances with rapt attention. His performances were an aural feast of absolute music.

Once Tiramarugal Natesan, the illustrious Nagasvaram player of the time, was engaged for performing during a temple festival in Triplicane, Madras. After the procession had started, Natesan came to know that Sarabha Sastrigal was performing in a marriage house close by. He straightaway gave his nagasvaram to his assistant, asked him to carry on and saying that he would join him later on, hurried to the place where Sastrigal was performing. Such was the interest evinced by musicians of acknowledged eminence in Sastri's performances.

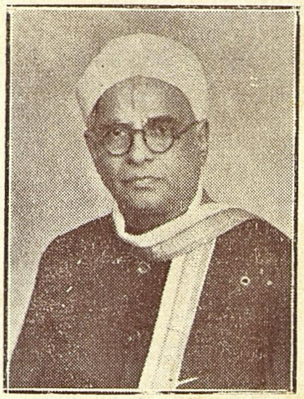
On the occasion of a certain marriage, Sarabha Sastri was invited to perform. Umayalpuram Krishna Bhagavatar and Sundara Bhagavatar (direct disciples of Tyagaraja) were also invited to perform for another day. Sarabha Sastri heard the Bhagavatars sing Tyagaraja's masterpiece in Saranga raga " Nivada negana ". On the subsequent day during his performance, to the amazement of all, he played on the flute the same composition without practising it even once! Those who have had anything to do with flute playing know what a Herculean task it is to perform a concert piece, without practising it at least a hundred times. The difficulty in flute is that some of the graces have to be produced by cross fingering devices.

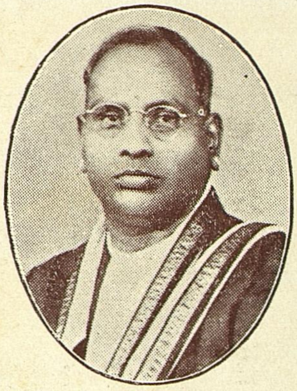
Sarabha Sastri once went to Sulamangalam, a village in Tanjore

List of Music Conferences held under the auspices of the Society

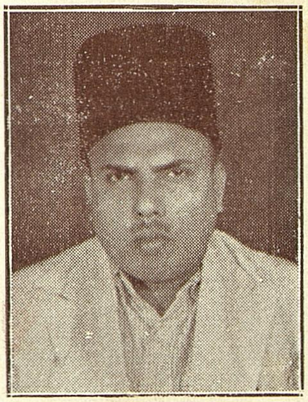
S. No.	Year	CONFERENCE OPENED BY	PRESIDED OVER BY
The First South Indian Music Conference.	1933	The Hon'ble Dr. Rajah Sir S. Rm. Annamalai Chettiar, Kt. L. L. D.	M.R.Ry. W. Doraswami Ayengar, Avl.
2nd „	1934	M. R. Ry. V. V. Sreenivasa Ayengar Avl, B.A., B.L. (Retd. Judge of High Court) In the absence of Sir V. Ramesam, Kt.	Sri V. V. Sreenivasa Ayengar, B,A.B.L.
3rd „	1935	The Hon'ble Rai Bahadur Sir K. V. Reddy Naidu K. C. I. E.	Keerthanacharya C. R. Sreenivasa Ayengar B.A,
4th „	1936	Lady M. Venkatasubba Rao (in the absence of Sir R. K. Shanmugam Chettiar, K C. I. E., Dewan of Cochin.)	Prof. P. Sambamurthi B.A., B.L.
5th „	1937	The Hon'ble Sri B. Gopala Reddy, Minister for Local Administration.	Sreeman S. Sathyamurthi Ayer Avl., M.L.A.
6th „	1938	His Highness The Yuvaraja of Mysore	Ariyakudi Ramanuja Iyengar
7th „	1939	Sreemathi Rukmini Devi	Sri M. S. Ramaswamy Iyer, B.A.,B.L., L.T.
8th „	1940	H. H. the Maharajah of Travancore	Kallidaikurichi Vedanta Bagavathar
9th „	1941	Maharajah of Pithapuram	Prof D. Venkataswamy Naidu
10th „	1942	Sir M. Venkatasubba Rao	Sri Subbarama Bagavathar
11th „	1943	Dr. S. Radhakrishnan	Palladam Sanjeeva Rao
12th „	1944	The Hon'ble M. CT. M. Chidambaram Chettiar	Sri M. S. Ramaswamy Iyer, B.A., B.L., L.T.
13th „	1945	The Hon'ble Mr. Justice P. V. Rajamannar	Sri Ananthanarayana Iyer, Dt. Judge
14th „	1946	Sir A. Lakshmanaswamy Mudaliar	Dr. T. Srinivasaraghavan
15th „	1947	Hon'ble Dr. P. Subbaroyan	Sri T. Lakshmana Pillai
16th „	1948	The Hon'ble Mr. Justice A. S. P. Iyer	Prof. R. Srinivasan

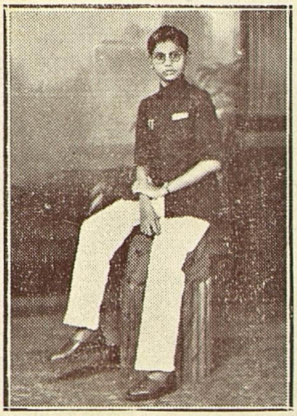
PATRONS


K. Ramanujam Chetty


Gandhe Narasiah Chetty

Kota Narasimhulu Chetty


Abdul Jabbar


R. V. N. Chandrasekharan

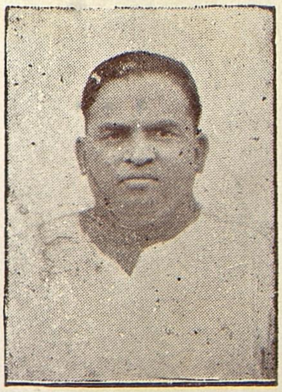
Sri M. Venkatasubba Rao

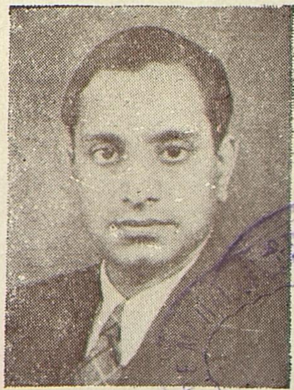
OFFICE—BEARERS

J. Venkatanarayana
Vice-President

V. Rajagopalachari
Vice-President

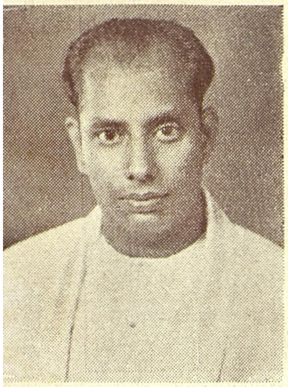
Dr. A. Srinivasulu Naidu
Vice-President


A. Ramiah,
Hony. Secretary


K. Kuppuswamy
Hony. Secretary

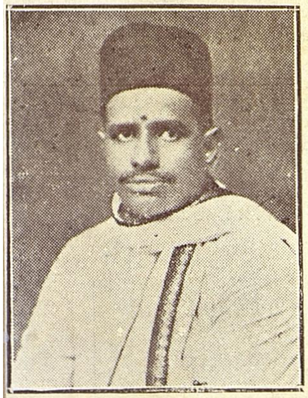
V. R. Ramanatha Iyer
Hony. Treasurer

PATRONS

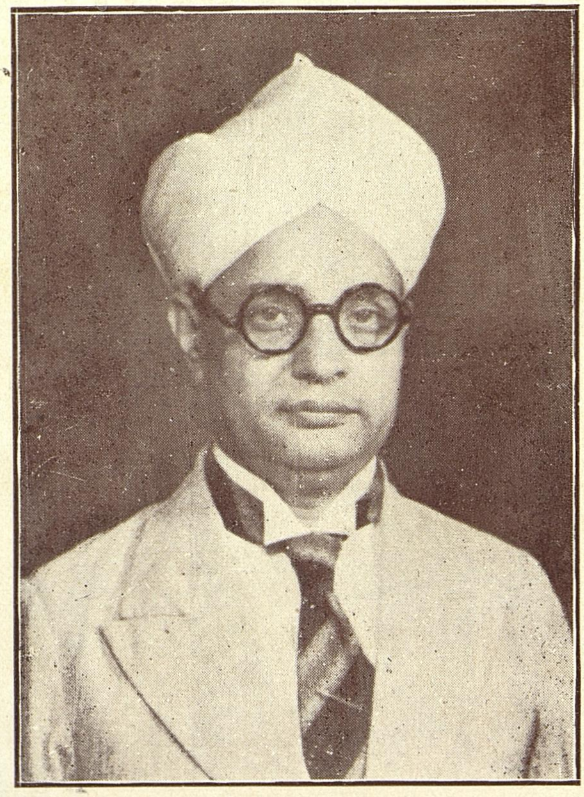


Mohan Venkataram

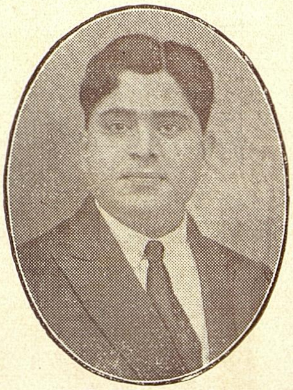
Lodd Gopalakrishna Doss



V. Subramaniam Chetty
Ex. Secretary



Late B. V. Gopalakrishna Rao, *Founder Secretary*



K. R. Subramaniam
Ex-Secretary 1939-40

T. V. Subba Rao
Ex. Asst. Secretary 1940-47

G. V. Rathakrishna Chetty
Ex. Asst. Treasurer 1940-47

district to attend the Telugu dance-drama "Prahlada Charitram". This work is the masterpiece of Morattur Venkatarama Sastri. This is a brilliant *nritya nataka*, and is of interest from the point of view of its music, sahitya, rasa and nritya. Sarabha Sastri sat through the night and listened to the performance. Next morning he gave a recital of the whole dance drama including the darus and padyas of the nritya nataka from the beginning to the end to the astonishment of all. India can well feel proud of having produced such geniuses as Sarabha Sastri.

GANDHARVA VIDYALAYA

(Estd. 1940)

(Music School Run by Indian Fine Arts Society for Ladies)

"VANI VILAS"

Deenadayalu Street, T. Nagar, MADRAS-17.

Tuition Imparted in

VOCAL, VEENA, VIOLIN & BHARATHANATYAM

FEES VERY MODERATE

Coaches Students for Government Technical Examinations.

Further particulars from :—

The Hony. Correspondent at the above address

Use

JEEVANJAN

For All

HEAD ACHES, COLDS & PAINS

ஜீவான்ஜன்

தலைவலி, ஜலதோஷம், மார்சளி, உடம்பு வலிகளுக்கு

நிவாரணமளிக்கிறது.

JEEVANJAN LABORATORIES LIMITED,
MADRAS-14.

Sole Agents:

K. K. PILLAI & CO.,
15, WESTCOTT ROAD,
ROYAPETTAH, MADRAS-14.

TRADE MARK JL

Thiagaraja's Universality - -

(BY THE LATE M. S. RAMASWAMY AIYAR)

IN point of Universality, Thiagaraja was in the musical field, what Shakespeare had been in the literary field. Both of them were intellectual oceans, the waves of which touched all shores of thought and emotions. *Timon of Athens*, for example, is as Greek as any tragedy of Eschylus, *Julius Caesar* and *Coriolanus* are perfectly Roman; and as you read them, the mighty ruins rise and the Eternal City once again becomes the mistress of the world. No play is more Egyptian than *Antony and Cleopatra*. The Nile runs through it; the shadows of the pyramids fall upon it; and from its scenes the Sphinx gazes for ever on the outstretched sands. In *Lear* is found the true pagan. And *Romeo and Juliet* is out-and-out Italian-everything is sudden; love bursts into immediate flower; and in every scene is the climate of the land of poetry and passion.

Much in the same manner, Thiagaraja's musical tastes were most catholic; and even his peculiar relish for the Carnatic Music did not prevent him from understanding and appreciating other systems of music. Nay, he went even to the extent of composing songs in those other sytems. For example, his *Raminchuvarevarura* and all his Kuntalavarali Songs breathe the spirit of the European system; while his *Anadunai* and *Paraku Jesina* bear the flavour of the Hindustani system.

Again, his songs were of varied types; and they contain shallows in which even children can play and depths of which even the giants will despair. For instance, his *Divyanamavalis*, which look like Folk-Songs, are calculated to make music percolate down to the very masses; while, his *Pancharatnas*, which look like Pallavi Singing, are too high for even most of the classes to reach. Further again, his *Girirajasutha*, *Endukowgalindurani* and *Koluvaiyannade* (Bhairavi-) show that types of Gita, Javali, and Varna were not wanting in his repertory.

Be it noted that his *Bhaktuni Charithamu Vinave* constitutes

itself to be a regular Moral Code and, as such, contains a set of serious Commandments, quite as serious as the Ten Commandments of Buddha or Mosses *or* the Two Commandments of Confucius or Jesus. Thiagaraja's commandment of *Don't be false to yourself* is on a par with Shakespeare's advice *to thine own self be true* and contains the germ of a universal truth that he, who is loyal to himself, cannot possibly be false to any man in the world. Again, his Commandment of *Don't earn your livelihood by faulty method* forms a counterpart of Buddha's fifth stage of his Eightfold Path, viz, "*Right Livelihood*". Once again, his Commandment of *Don't do Kamya Karma* does nothing but reflect Lord Krishna's dictum. Still again, his myriad-mindedness conceives with all the intensity of reality every possible state and condition of man and translates the experience into Songs of imperishable beauty. His *Etulabrothuvo, Ranidi Radu, Thanamithana,* and *Kaligi Yunte* are in point; and they form the solace and hope of suffering humanity.

The statement that, in Europe, people go to hear the *Music* but, in India, they go to hear the *Musician* applies, in full, to South India. For, in institutiug a novel method of *putting Sangathis*, Thiagaraja introduced the freedom of movement and left, for that purpose, ample room, within the Thala limits, to allow scope for the musician's play of imagination, to such an extent that the musician revels in "*doing the Niraval*"; and every such "Niraval" holds out an invitation for making further essay on the lines indicated. In fact, the rage for *Sangathis* and *Niraval* has been so irrepressible that even older Songs of Thiagaraja's predecessors are made to submit to his jurisdiction.

Even as regards his philosophical outlook, he entertained, unlike other musicians of his time, cosmopolitan views, at least at the fag-end of his life. When he sang *Dwaitamu Sukhama Adwaitamu Sukhama* in Ritigowla, he virtually questioned himself as to which of the two, viz, the Omnipotence of God or His Transcendentalism, helps mankind towards his onward march in the spiritual highway. He never leaned on the Transcendental side; but, for a major portion of his life, he believed in the Omnipotence-theory, conceived himself to be a helpless suppliant and therefore prayed his life away. But, at last, he hit upon the comparatively modern conception ofthe Immanence of God and the Solidarity of Man and realised the significance of the old adage, *viz,* "To *have* a friend is to *be* a friend." Thenceforward, *Service* loomed before him bigger than *Meditation,* which (latter) he learnt to be a purely negative philosophy and an easy path for reputation involving no sacrifices at all. He therefore cut as under the fetters of the exclusive

Bhakti Cult, which he learnt to interpret as cultivated inaction, and burst out against the hypocrites of religion and slipped into the altruistic stage and wished he had better clean his slate and compose fresh Songs in consonance with the spirit of his last Krithi of *Aparadamulanorva*.

By way of illustration, I may observe that his *Emi Chesitheneni* savours of Christian fervour: his *Yagnagadulu*, of Buddhistic tone; and his *Bagayane* of Kantian Philosophy; his *Aparadamulanorva*, of Comte's Philosophy; and his *Anadanuganu*, of Gandhian resignation, not uncoupled with fortitude. Again, while his *Karubaru* indicates the essentials of good Administration; his *Santamuleka* indicates the essentials of true happiness.

In fine, Thiagaraj's Songs reflect every School of Thought and have deservedly been exalted into *Thiagopanishad*.

(Published by Courtesy of the Author's son Sri R. Nataraja Iyer, B. A., B. L.)

SWEETS AND SAVOURIES PREPARED IN PURE GHEE

NEHRU LUNCH HOME

(NEAR KANDASWAMY KOIL)
MADRAS-3

பார்க்கப் பார்க்கத்-
தெவிட்டாத சித்திரம்..
ஜெமினியின்-
அபூர்வ
சகோதரர்கள்
இப்பொழுது சென்னை பிரபாத், வெலிங்டன்
இரு தியேட்டர்களிலும், மற்றும்
இந்தியா முழுவதும்
நடை பெறுகிறது..

நமது நாட்டியக்கலை : :

(கே. வாசுதேவ சாஸ்திரி)

நாட்டியம் என்பது நாடகத்தின் மறு பெயர். அதன் உறுப்புகள் நான்கு:– அவை (1) பேச்சு (2) அபிநயம் (3) ஸங்கீதம் (4) ரஸபோஷணம் (சுவையைப் பெருக்குதல்) என்பனவாம். இவற்றுள் பேச்சு உரை நடையாகவோ, செய்யுளாகவோ, இரண்டும் கலந்தோ அமைக்கப்படுகிறது. இதை அமைப்பதில் நாடக பாத்திரத்திற்கேற்றபடி, மொழியும், மொழியின் பாணியும் வேறுபடும். அபிநயம் என்பது பேச்சின் குரலையும் முகம், கை, கால் முதலிய அங்கங்களின் சேஷ்டைகளையும், பாத்திரங்களின் நிலைமைக்கேற்ற ஆடை ஆபரண வேஷங்களையும், காக்ஷிகளையும், கண்ணீர் உகுத்தல், வியர்த்தல் முதலிய மனோ பாவ அறிவிப்புகளையும் குறிக்கும். மூன்றுவது உறுப்பாகிய சங்கீதம் என்பது வாய்ப் பாட்டு, வாத்தியங்கள், நிருத்தியம் என்னும் ஆடல் என்ற மூன்று பகுதிகளை உடையது. இவற்றுள் 'நிருத்தியம்' என்னும் பகுதி சுத்த நர்த்தனம் என்றும் அபிநயத்துடன் நர்த்தனம் என்றும் இருவகையுள்ளது. ரஸபோஷணத்தில் ஒன்பது வகை உள்ளக் கிளர்ச்சிகளும் (ஸ்தாயிபாவங்கள்), அவற்றைத் தெளிவுபடக் காட்டக்கூடிய தோற்றங்கள் (பாவங்கள்), சுற்றுப்புற அமைப்பு (விபாவங்கள்) தோற்ற மாறுதல்கள் (அனுபாவங்கள்), என்பவைகளும் சேர்ந்தவை. பாவ, விபாவ, அனுபாவங்கள் பல உட்பிரிவுகளாகவும் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

இவ்வளவு பிரிவுகளோடு கூடிய நாட்டியக் கலையை மிகவும் தெளிவாகவும், பூர்ணமாகவும் விவரிக்கும் ஓர் பெரிய நூல் நமது நாட்டில் மிகப் புராதனக் காலம் முதல் ஏற்பட்டு, இப்பிரிவுகளில் பல, தனித்தனியான சில்லரைக் கலைகளாக அனுஷ்டானத்திலும் இருந்து வருகின்றன. இவ்விதம் தனியாகப் பிரித்துக் கையாளப்பட்டுவரும் கலைகளில் ஆடல், பாடல் சேர்ந்த 'சங்கீதம்' என்னும் பகுதியே முக்கியமானதால் அதற்கே 'நாட்டியம்' என்னும் பெயர் வழக்கமாக உரித்தாயிற்று.

நமது நாட்டியக் கலை நூலை இயற்றியவர் 'பரதமுனிவர்'. அந்நூல் முழுவதும் தற்காலத்தில் சிதையாமல் இருந்து வருவது நம் நாட்டின் ஒரு பெரிய அதிர்ஷ்டம் என்றே சொல்லவேண்டும். உலகத்திற்கே அதிர்ஷ்டம் என்றும் சொல்லலாம். அந்நூலில் சுமார் 6000 சுலோகங்களும், மற்றும் உரை நடைப் பகுதிகளும் உள்ளன. அதை 36 அத்தியாயங்களாகப் பிரித்திருக்கிறார். இவ்வத்தியாயங்களில் உள்ள விஷய அட்டவணையைக் கவனித்தாலே அந்நூல் எவ்வளவு விஸ்தாரமுடையது என்பது விளங்கும். அது பின்வருமாறு :—

	அத்தியாயம்	சுலோகங்கள்
1. நாடகம் ஆடும் முறை :—		
a) நாட்டியக் கலையின் வரலாறு	1, 36	205
b) அரங்கும் பூர்வாங்கமும்	2, 3, 5	424
c) 8 வகை ரஸங்களும் அவைகள் 49 பாவங்களிலிருந்து உற்பத்தியாவதும் அவற்றின் விபாவ அனுபாவங்களும்	6, 7	379
d) அபிநய முத்திரைகள் முதலியன	8, 9, 10, 11, 12, 26	713
e) பல சந்தர்ப்பங்களில் நடிக்கும் முறை	13, 24	536
f) நாயக நாயகி பாவம்	25	79
g) பேச்சின் குரல்	15	115
h) ஆடை ஆபரணம், காக்ஷிகள்	23	215
I) மேடையில் பல நாடுகளைப் பற்றிய குறிப்பறிவித்தல்	14	83
j) பாத்திரங்களைத் தெரிந்தெடுத்தல்	35	87
k) சுபாவங்களை உணர்தல்	34	79
l) நாடகம் சுவாரஸ்யமாக இருக்க உபாயங்கள்	27	102
2. நாடகம் எழுதும் முறை :—		
1. யாப்பியல்	16	169
2. அலங்காரம் (அணியியல்)	17	123
3. திசைமொழிகள்	18	49
4. நாடகங்களின் வகை, அமைப்பு	20	154
5. கதை புனைதலின் முறை	21	133
6 நால்வகை நாட்டிய விருத்திகள்:— பாரதீ நிதானமுள்ள தன்மை) கைசிகீ (எழில் நிறைந்தது) ஸாத்வதீ (பல பராக்ரமமுடையது) ஆரபடி (தடபுடலும் குழப்பமும்)	22	67
3. சுத்தநர்த்தனம்:—		
a) கரணங்கள் அங்கஹாரங்கள் (ஓர்எண்ணத்தை வெளிப்படுத்தும் நோக்கமின்றி அழகுக்காகவே, தாளத்திற்கேற்ப அசைவுகளையும் தோற்றங்களையும் உண்டாக்குதல்)	4	1 - 265
b) நர்த்தன முத்திரைகள்	9	173 - 206
4. அபிநயம் சேர்ந்த நர்த்தனம் (நிருத்தியம்):—		
a) பல பொருள்களைக் குறிக்கும் முத்திரைகள் முதலியன	8,9,10 11,12,26	713
b) நிருத்தியம் செய்ய வேண்டிய முறை	4	
5. கந்தர்வம் அல்லது கீதவாத்தியங்கள்:—		
a) ச்ருதி ஸ்வரம், க்ராமம், மூர்ச்சனை, ஜாதி வர்ணம், அலங்காரம்	28,29	264
b) தந்தி வாத்யங்கள் வாசிக்கும் முறை	29	80-149
c) குழல்	30	12
d) தாளங்களின் விவரம், பலப்ரபந்தங்களின் தாள முறை	31	437
e) மிருதங்கமும், புஷ்கரம் என்னும் மும்முக வாத்யமும்	33	224
f) பலவகை வாத்யங்கள்	33	224-263
g) வாத்தியக்காரர்கள்	33	264-270
h) த்ருவம் (தரு) முதலிய பாடல்கள் அமைக்கும் முறை	32	484

மேலே விஷய அட்டவணையில் கண்ட பகுதிகளைச் சற்று விவரிப்போம்.

நாட்டியக் கலையின் வரலாற்றில் "இக் கலை திரேதாயுகத்தில் உலகத்தாருக்கு, குற்றமற்றதோர் பொழுது போக்கை உண்டாக்குவதற்காக பிரம்மதேவரால் வகுக்கப்பட்டதென்றும், இந்திரன் முதலியவர்கள் இக்கலையைக் கற்றுக்கொள்ளத் தங்களால் இயலாது என்று சொல்லி இதைக் கற்று உலகத்தில் பரவச் செய்யும்படி 'பரதர்' என்னும் மகரிஷியைக் கேட்டுக்கொண்டார்கள் என்றும், அவர் பிரம்மதேவரிடம இக்கலையைக் கற்றுத தனது 100 குமாரர்களுக்கும்,இக்கலைக்காக சிருஷ்டிக்கப்பட்ட அப்ஸரஸ்ஸுகளுக்கும் இதைக் கற்றுக் கொடுத்து, பரமசிவன் முன்பாக 'திரிபுர தகனம்' என்னும் நாடகத்தை நடத்திக் காட்டினர் என்றும், பரமனர் அதைக் கண்டுகளித்து தனது நர்த்தனத்தையும், பார்வதி தேவியாருடைய 'லாஸ்யம்' என்னும் ஸ்த்ரீ நர்த்தனத்தையும் பரதருக்குக் கற்பிக்கச் செய்தார் என்றும், தண்டு என்னும் நந்திகேசுவரர் பரமசிவனுடைய நர்த்தனத்தைக் கற்பித்தபடியால் அதற்குத் 'தாண்டவம்' என்ற பெயர் ஏற்பட்டதென்றும், நாடகத்தின் முதலிலும், முடிவிலும், இடையிடையே காக்ஷிகள் ஆரம்பிக்கும் இடங்களிலும், உபயோகிக்க வேண்டிய சங்கீதம் என்னும் பகுதியில் தாண்டவமும் லாஸ்யமும் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது என்றும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

நாடக அரங்கு அமைக்கும் முறையை விவரிக்கையில் நான்கு மூலையாக ஓர்வகை அரங்கும் முக்கோணமாக மற்றொரு வகை அரங்கும் பேசப்பட்டிருக்கின்றன. இவற்றின் அளவுகள் 80 முழம் நீளம், 40 முழம் அகலம் உள்ளது மத்யமான தரம் என்றும், அரங்க மண்டபம் ஓர் மலைக் குகையைப் போல் அமைக்கப்பட வேண்டுமென்றும், நாடக மேடையில் பின்புறம் வேஷம் போட்டுக்கொள்ளும் இடமும் அதிலிருந்து மேடைக்கு வாசற்படிகளும், மேடையில் பக்கத்திலிருந்து மேடைக்கு நுழையும் வழிகளும், நாடக மேடையின் மேல் மாடியும், பலகணிகளும், எங்கும் சித்திரங்களும், திரைகளும் அமைக்கப்படவேண்டும் என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இந்நூலில் கூறப்பட்ட முறைப்படி அமைக்கப்பட்டிருக்கும் ஓர் அரங்க மண்டபம் தஞ்சை சரஸ்வதி மஹாலுக்கு அருகே தஞ்சை மன்னர்களால் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதற்கு **சங்கீத மஹால்** என்று பெயர். பல ஆண்டுகளாக அது சர்க்காருடைய தஸ்தவேஜிக் கிடங்காக உபயோகப்பட்டு வந்தது. இப்போதுதான் அதை அதற்குரிய உபயோகத்திற்குக் கொண்டுவர ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. அதன் நாதக் கட்டு அற்புதமாக இருக்கிறது.

அபிநயத்தில் முதற்பகுதி அங்க அபிநயம். அங்கங்களில் முக்கியமானவை தலை, கைகள், மார்பு, பக்கங்கள், இடுப்பு, கால்கள் இவ்வாறுமாகும்.

ஏனைய சில்லரை அங்கங்களுக்கு 'உபாங்கங்கள்' என்றும் 'பிரத்நியங்கங்கள்' என்றும் பெயர். அபிநயத்தில் 'பத' அபிநயமென்றும், 'வாக்கிய' அபிநயம் என்றும் இரண்டுவகை உண்டு. பதத்தின் பொருளை விளக்குவது 'பதஅபிநயம்'. வாக்கியத்தின் முழுப்பொருளை விளக்குவது 'வாக்கிய அபிநயம்'. நாடகத்தில் வாக்கிய அபிநயமும், நிருத்தியத்தில் பதஅபிநயமும் கையாளப்படுகிறது.

அங்க சேஷ்டைகளை விவரிக்கும்போது அவைகளைப் பலவகையாகப் பிரித்திருக்கிறார்கள்:—

1. நிலையாக நிற்றல், உட்காருதல், சாய்ந்து படுத்துக் கொள்ளுதல். இவைகளுக்குப் பொதுவாக 'ஸ்தானகங்கள்' என்று பெயர். இவைகளில் சில ஆண்

ASOKA

MILD SCENTED NUT POWDER

AVAILABLE EVERYWHERE

—: *Selling Agents* :—

Phone: 2275.

V. KANAKIAH CHETTY & CO.,

148, Nayniappa Naick Street,

MADRAS-3.

பாலர்களுக்கு ஏற்றதென்றும், சில பொது வாக உள்ளவை என்றும், சில பெண்பாலர் களுக்கு ஏற்றதென்றும் இவை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

2. இடுப்பிற்குக் கீழே உள்ள அங்கங் களின் அசைவுகளுக்கு 'சாரி' என்று பெயர் பூமியில் சம்பந்தப்பட்ட அசைவுகளுக்கு 'பூசாரி' என்றும் பூமிக்கு மேல் தூக்கப் படும் அசைவுகளுக்கு 'ஆகாசசாரி' என் றும் பெயர். தேக அப்பியாசம், ஒருவர்க் கொருவர் சண்டை செய்தலை நடிப்பது முதலிய உபயோகத்திற்காக சாரிகளைத் தொகுத்தே 'மண்டலங்கள்' என்று பெய ரிட்டிருக்கின்றனர்.

3. கையின் ஜாடைகளுக்கு 'முத்திரை' என்று பெயர். முத்திரைகளில் ஒற்றைக் கை முத்திரைகள் 24-ம், இரட்டைக் கை முத்திரைகள் 13ம், சுத்தநர்த்தனத்திற் கான முத்திரைகள் 30ம், நாட்டிய சாஸ் திரத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. ஒரு வகை முத்திரையிலிருந்து கைகளை மற் றொருவகை முத்திரைக்கு மாற்றும்போது கையின் மார்க்கம் ஓர் திருகலுடன் செல் லும் 'இதற்கு ஹஸ்தகரணம்' என்று பெயர். இதில் மேலே செல்வது இரண்டும், பக்கத்தில் வளைந்து செல்வது இரண்டுமாக 4 கரணங்கள் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. கைகளை நீட்டிச் சுற்றுவதற்கு 'பரிவர்த் தனை' என்று பெயர். கையை அழகாகஇரு பக்கங்களிலும் செலுத்துவதற்கு 'சாலகம்' என்று பெயர்.

4. கையின் அசைவுகளும், காலின் அசைவுகளும் சேர்ந்த ஒரு தொகுதிக்கு 'நர்த்தன கரணம்' என்று பெயர். இதை 'கரணம்' என்றும் சொல்வதுண்டு. பரதர் நூலில் தாண்டவ லாஸ்யங்களுக்கு உப யோகமான 108 கரணங்கள் விவரிக்கப் பட்டிருக்கின்றன. கரணங்கள் பல கொண் டது 'அங்கஹாரம்' எனப்படும். இவை களே பரமசிவனுடைய நர்த்தனங்கள். இவைகளுள் 'திஸ்ரநடை' என்ற 3 அக்ஷர கால நடையில் 16 அங்கஹாரங்களும், 'சதுச்ரம்' என்னும் 4 அக்ஷரகால நடையில் 16 அங்கஹாரங்களும் ஆக 32 அங்கஹா ரங்கள் விவரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இவற் றின் தாள விவரங்கள் பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படவில்லை. 'சங்கீத முக்தாவளி' என்ற நூலில் இந்த விவரம் காணப்படுகிறது. இந்த நூல் தஞ்சை சரஸ்வதி மஹாலில் இருக்கிறது.

5. ஒருவகை கரணத்திலிருந்து மற் றொரு வகை கரணத்திற்கு மாறும் போது கை, கால், இடுப்பு, கழுத்து இந்த உறுப்புக்களின் உதறல் போன்ற ஓர் அசைவு ஏற்படுகிறது. இதற்கு 'ரேசகம்' என்று பெயர்.

6. உடம்பு முழுவதும் சுற்றுவதற்கு 'ப்ரமரி' என்று பெயர்.

7. தாண்டுவது போன்ற கரணங் களுக்கு 'உத்ப்லுதி கரணம்' என்று பெயர்.

அங்க அபிநயத்தை விவரிக்கையில் பல வித நாடக பாத்திரங்களும் நிற்கவேண் டிய முறை, நடிக்கவேண்டிய முறை, பேச வேண்டிய முறை இவை மிகவும் விரிவா கச் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. இதை ஒவ்வொரு நடிகரும், சினிமா டைரக்டரும் கற்பது அவசியம்.

பேச்சின் வகைக்கு 'வாசிக அபிநயம்' என்று பெயர். பல சந்தர்ப்பங்களில் பல பாத்திரங்கள் பேசவேண்டிய வழியை விவ ரிப்பதற்காக ஒவ்வொரு பேச்சிலும் 6 அம் சங்கள் விவரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அதா வது ஆங்கிலத்தில் 'intonation' என்று சொல்லுகிற பேச்சின் போக்கை அதற் குரிய 6 அம்சங்களாக நமது நூல்கள் விவ ரித்திருக்கின்றன.

ஆடை ஆபரணம் முதலிய வேஷங் களும், காக்ஷிகளின் நிர்மாணங்கள் முத

வியவைகளும் 'ஆஹார்ய அபிநயம்' என்பதில் அடங்கும். இதைப் பற்பல வகைகளாகப் பிரித்து வெகு விரிவாக நமது நூல் விவரிக்கிறது. தற்காலத்தில் நாடகத்திற்கும், சினிமாவுக்கும் 'Make-up' என்னும் வேஷம் போடுகிறவர்களும், 'Setting' அமைக்கிறவர்களும் பரதர் நூலில் இப்பகுதியைக் கற்றல் அவசியம். தேவர்களை நாடகத்திலும், சினிமாவிலும் எப்படி வேஷம் போட்டுக் காட்டுவது என்று தற்காலத்தில் ஏற்பட்டிருக்கும் விவாதத்துக்கு ஒரு இலகுவான முடிவு நமது நூலில் காணப்படுகிறது. காதல் காக்ஷிகளில் சில அம்சங்கள், கொலை முதலிய மரணக் காக்ஷிகள் இவைகளை நேரே காட்டக் கூடாதென்றும், குறிப்பாக உணர்த்தவேண்டும் என்றும், ஒரு கட்டுப்பாடான விதி நமது நூலில் காணப்படுகிறது.

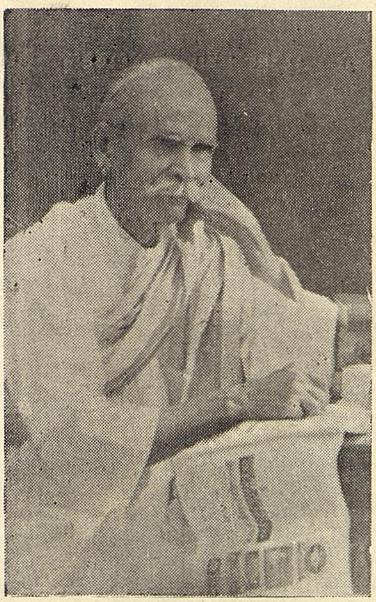
மனோபாவத்தைத் தெரிவிக்கக் கூடிய 'சாத்விக' அபிநயத்தில் உள்ளக் கிளர்ச்சிகளைக் குறிப்பிட்டு அவற்றிற்கேற்ற தோற்றங்களையும் நமது நூல் விவரித்திருக்கிறது.

நாடகங்கள் எழுதும் முறையை விவரிக்கையில் 10 வகை நாடகங்களும், அவற்றின் பகுதிகள் அமைக்க வேண்டிய முறையும், செய்யுள், பாடல் இவைகள் அமைக்க வேண்டிய முறையும், பாத்திரங்களுக்கேற்ற மொழியின் பாணிகளும் வெகு விரிவாக எடுத்துரைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

சங்கீதப் பகுதியில் பரத முனிவர் கூறியிருக்கும் வாக்கியங்களே நமது சங்கீத சாஸ்திரத்தின் அடிப்படை. இந்தப் பகுதியில் ச்ருதி, ஸ்வரம், க்ராமம், மூர்ச்சனை, ஜாதி என்னும் தாய் ராகம், வர்ண அலங்காரங்கள், சங்கீதத்தை நாடகத்தில் உபயோகிக்கும் முறை, ஆகியவைகளும், தாளங்களின் விவரங்களும், வாத்தியங்கள் வாசிக்கும் முறையும் விவரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

நாடகம், சினிமா, நாட்டியம் என்னும் நிருத்தியக் கலை, கீதம், வாத்தியம் இவைகளில் ஈடுபட்டிருக்கும் ஒவ்வொருவரும் இவ் விரிவான நாட்டியக் கலை நூலை முழுவதும் ஒரு தடவையாவது வாசித்துவிட்டுத் தமக்குரிய பகுதியையும் ஐயந்திரிபற உணர்தல் வேண்டும். அப்போதுதான் நமது நாட்டியக் கலையின் பல பகுதிகளும் புத்துயிர் பெற்று முழு வீர்யத்துடன் விளங்கும். உலகமே இப்போது நாட்டியக் கலை விஷயத்தில் இந்தியாவை உற்று நோக்குகிறது. இந்த சந்தர்ப்பத்தில் நமது நாட்டிய ஆசிரியர்கள் தங்கள் பொறுப்பை உணர்ந்து அக்கலையின் அப்பியாசத்தின் ஓர் பகுதியை மட்டும் அறிந்ததோடு நில்லாமல் அக்கலையின் முழு விவரத்தையும் பரதர் நூலைக் கொண்டு அறியவேண்டியது அவசியம். சங்கீத, நாட்டியக் கலாசாலைகளில் பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை முழுதுமாவது அல்லது வேண்டிய பகுதியையாவது கட்டாயப் பாடமாகக் கற்பித்தல் முறை. ஆனால் ஆசிரியர் பலருக்கே 'பரதர் நூல்' புதிதாக இருப்பது வருந்தத்தக்க விஷயம். பரதர் நூலைக் கற்பிப்பதற்கான ஏற்பாட்டைச் செய்வதே நாம் கலைக்குச் செய்யவேண்டிய முதல் தொண்டு.

A Psychological Study of the Ragas of Carnatic Music



by

Sangita Kalasikhamani T. LAKSHMANA PILLAI, B A.
TRIVANDRUM.

"Music opens heaven" - *Emerson*

"Music takes man to the very edge of the Infinite and lets him gaze, over a wall, into its wonder"-*Carlyle*.

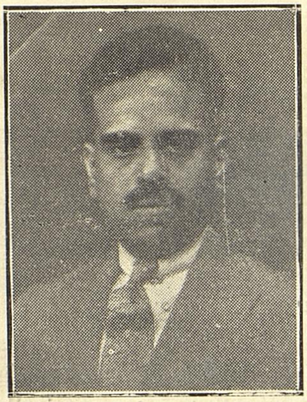
"Music is the mediator between the spiritual and the sensual life" - *Beethoven*.

"Music is the idealised language of the feelings, the natural language of the emotions" - *Herbert Spencer*.

"Hindu Ragas have spiritual moods" - *Dickinson*.

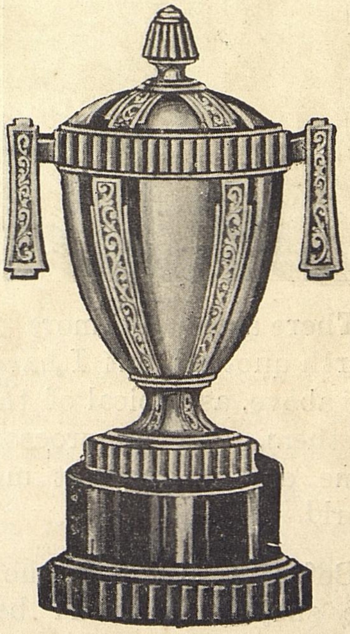
There are many more definitions worth quoting, but I have selected the above, as typical of the highest of them, and as proceeding from some of the greatest men of the world.

Before dealing with the details of the subject, it would be well to examine the ideals which a few important systems of music of the world set before themselves in the development of their music. The ideal in view in *Western Music*, is avowedly *aesthetic pleasure*, that in *Hindustani Music* is the *production of pleasure*, and that in Hindu Music and particularly in the *Carnatic System*, which may be called the " Well of Hindu Music undefiled ", is not mere pleasure, but the *production or reproduction of spiritual feeling as well as pleasure*. We have to bear these distinctions clearly in mind, when dealing with the problems of Carnatic Music. Dickinson, the famous, Organist of New York, well says, that " *Hindu Ragas have spiritual moods.* " Life " says Emerson, " is a string of moods ". The Raga System in Hindu Music, the like of which is seen nowherelse in the world, has well defined limits. Ragas can never on any account exceed the limits of the *Arohana* and *Avarohana* swarams, prescribed for them. It divides the music into *melakarthas* and *janyaragas*. The melakarthas form the sources of the *major feelings*, from which proceed by a process of permutation and combination of the swaras, the janyaragas, which are the sources of the *minor or composite feelings*. The janyaragas or the minor melodic modes,



ANYTHING IN
JEWELLERY
SILVERWARE AND
DIAMONDS

EXPERT WORKMANSHIP
ARTISTIC FINISH
TROPHIES & CUPS A
SPECIALITY



A trial will convince you

PHONE : 4302

ESTD : 1900

KOTA

MUNUSWAMY CHETTY & SONS.

223-4, Nethaji Subash Chandra Bose Road,
MADRAS - 1.

necessarily partake some of the characteristics of the major melakarthas, under which they fall, or are classified, and yet are sharply divided from other Janyaragas, even those which originate from the same melakarthas. Thus, there are innumerable ramifications of feeling under the heads of the major spiritul feelings, and the pleasure produced in consequence.

Now, we have to deal with the *feeling side* of the question, for that is the most important factor for us, as the sources of *pure feelings,* which are the *basis of virtuous conduct,* and form we may say, the *Bulwark of Character.* Here I may be permitted to ask what has been done up to this in the exploration of this fruitful field? Practically nothing. The nine traditional *rasas* are introduced at this stage, as explaining the character of the feelings produced by the ragas. Ragas can no doubt be classified under one or other of these rasas, and there is an end. Singers who are regular musicians are always able to say with precision, when a person elaborates a Raga or sings a song, that the Raghabava is well brought out, or not brought out. as the case may be. But what is this Raghabava except the feeling produced by the Raga employed? Is the musician able to express in words what exactly this feeling is, or implies? Or is it impossible to be expressed in words? Even though the musician is able to express the name of the Rasa in general terms, such as Singara, Rowdhra, Shoka etc, would be able to analyse the feeling expressed by a Janyaraga into its component parts or elements? No. He will be utterly unable to do that, and he is not be blamed for that, since investigation has never been carried further by any one. But the Rasa classification is too vague and nebulous to grapple.

The question has to be approached purely from the *psychological side.* Unfortunately our psychology is always mixed up with metaphysics. The science of the mind has not been studied or treated as an independent science. On account of this, we have to go (and there is no help for it) Western psychology, where it is treated as an independent science by itself and the feelings are better analysed and classified. By the light we may expect from Western Psychology, we can carry the emotional analysis a little further, assisted by our own practical verification of the feelings conveyed by Ragas and it is no sin to do so. We must additionally let in light from every quarter where it is available. The enlightened musical public have a right to ask for the whole truth, or truth as for as it can be ascertained being revealed to them We should have the avenues of our intelligence free and unblocked; and no man has a right to block the way of a truth seeker. We have the authority of such a great

KEEP IT HANDY
GENTIAN
VIOLET JELLY
compound with
TRADE MARK MERTHIOLATE BRAND
For
Burns & Scalds
An antiseptic which can be applied with or without dressings. It relieves pain and prevents infection.
ITS A Lilly PRODUCT
Can be had at
G. V. K. C. & Co.,
31, GOVINDAPPA NAICK. St. MADRAS-1.

PSMG

thinker as Herbert Spencer to say that Music is the natural language of the emotions, and we have Western Psychology to help us in the study and classification of the emotions, and translate the language into words.

In this matter of exactly deciding the nature of the emotions conveyed by the Ragas, we need not be guided or ruled by the opinion of one man, however great or intelligent he may be. We should have an Association called specifically for the purpose, consisting of competent members, some of whom at least have the needful knowledge of Western Psychology and who have besides some aptitude in music, susceptibility to feelings subtle enough to be affected by the feelings of the Ragas. The number of members need not necessarily be large. Of course competent techincal or professional musicians must also be members and they must assist the Association in a spirit of harmonious co-operation, by their knowledge and practical illustrations of the Ragas investigated. But it will be the voice of those who understand Psychology or possess sufficient power of introspection and expression, that will be the final deciding factor. Songs composed by great composers may also be of help in the investigation by the light they can throw from the suitability of their *mettus* to express the sentiments or emotions found in them. But perhaps here there may be some room for difference of opinion, leading to discussions. Still, the final result of the investigation involved is bound to be satisfactory. Of course, a good knowledge of English will be a necessary qualification, as it is that language that possesses adequate Psychological vocabulary, at least for the present.

Is the formation of such an Association a chimerical or utopian idea? I think not. I believe it is quite possible to realise it, especially in a large City like Madras, where there is a large number of men and women, cultured in English, and possessing good aptitude in music too. Only a section of Psychology, that relating to feelings need be studied. The Association must work under the general direction and control of an institution like the INDIAN FINE ARTS SOCIETY, many of whose members have, I believe, a satisfactory knowledge of English. The conclusions arrived at by the investigations of the Association (by majority opinion) may be published in the form of periodical bulletins and subjected to public criticism and may be revised at a later stage. The chances of error may thus be greatly minimised or altogether eliminated.

Whether this method of investigation will meet with *immediate* success, may be a matter of speculation. But decidedly, it is worth trying even as an experiment and everything depends upon the *will* and *persistence* of the organisers.

Telephone : 3496.

—: *Guaranteed House For* :—

JEWELLERY, RANGOON DIAMONDS, SYNTHETIC DIAMONDS, CHEMICAL DIAMONDS, TRICHY DIAMONDS, INDIAN DIAMONDS & ALL OTHER — DIAMONDS —

P. L. NARASIMHULU CHETTY

MANUFACTURING JEWELLER

29/4, CHINA BAZAAR ROAD,
MADRAS - I.

Show Room:

9, NARAYANA MUDALI STREET,
Madras- I .

Now only I know what is writing comfort

The great Pen Specialists, Gem & Co. have just inspected, cleaned and filled my pen with ink.

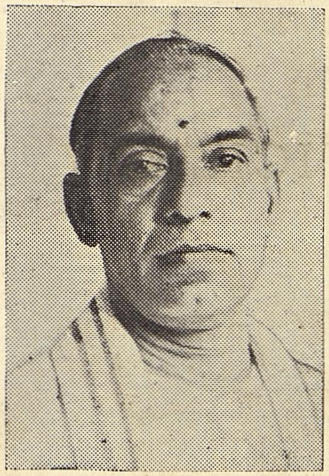
GEM & CO.,

PEN SPECIALISTS

325 – 326, CHINA BAZAAR, MADRAS.

SERVICE STATION FOR
PARKER'S, SHEAFFER'S, EVERSHARP AND WATERMAN'S.
ORIGINAL SPARE PARTS FOR ANY MAKE OF PEN AVAILABLE.

GZ-5



"SOLLUKATTU"

IN

BHARATANATYA

BY

E. KRISHNA IYER, B.A., B.L.
(*Art Editor, Indian Republic*)

●

While the present day phenomenal growth of public enthusiasm and popular support for our dance art and the coming up of numerous artists of all classes and various types on the stage, are happy signs of the times and an index of the sweeping spread of the renaissance created by the early pioneers, it is doubtful how far people give due thought to what all has been achieved so far in the field and what more has to be done.

No doubt with the coming of the art into the hands of cultured family women, the art, apart from getting a respectable status, shows also distinct improvements in many respects like costumes, stage settings, repertoire and general presentation.

But what goes by the name of tradition in technique consists mostly of what present day Nattuvanars (dance teachers) know or are accustomed to. Though it has its own immense value, there appears to be a tendency among people to take for granted, that nothing more exists than what some of these reputed teachers and their trainees know. There is also another tendency for each nattuvanar to claim his own style as the most authentic and correct one and that others are not upto the mark. In the want of well-known basic and common standards for all people to follow, one nattuvanar is unable or unwilling to direct and accompany, on the stage, the dance of any artist trained by another. Each Bharata Natya artist has to depend upon the whims and fancies and mercy of his or her own teacher nattuvanar and without him no artist can come upon the stage. The reason is, that while there seems to be little difficulty in rendering the abhinaya portion of a dance programme without reference to any particular nattuvanar, in the predominently

FOR ECONOMY

EXCELLENCE &

EFFICIENCY

in

Sanitary Installation, Drainage Scheme, Septic Tank Construction, Flooring and Dado Works, Building Construction Etc. Etc. Etc.

Apply to:-

VENUS & CO.,

Civil & Sanitary Engineers, Direct Importers of
Sanitary Materials of all Description and Marble Tiles & Slabs

317, Thambu Chetty Street,

G. T. MADRAS.

POST BOX NO. 1503.

Telegrams : "**WELLWISH**" Telephone : **2576**

rhythmic portions, each nattuvanar has trained his people in his own individual style of technique and one's style does not suit another.

While systematic and sound training under a capable nattuvanar is absolutely essential while due gratitude of the pupil towards the teacher should be a matter of course and while the nattuvanar may be a mere conductor of the dance on the stage, wherever possible, it does not appear to be necessary that a well trained artist should feel helpless without his teacher nattuvanar being present on the stage without and his sollukkattu to give a dance. If most of the present day artists feel like that or find themselves in that position, it is due mainly to the fact, that they come up too early on the stage with just enough technical training in a few items for an evening's programme and without either knowledge of the sastras, the fundamental principles of the techinique in rhythmic patterns and abhinaya or sure mastery in it. If they have the patience and industry to be well up in these also, and if they get by heart the *jathiswaras* and *sollukkattus*, they can, not only render what they had learnt from the teachers, but also build their own superstructures of ordered fancy work on that basis, without feeling any absolute need for the presence of their respective teachers on the stage to direct their dances by means of their sollukkatus. Things can be made still more easy, if at least some portions of the technique in rhythmic patterns are standardised, so that all may readily learn and follow in common. It goes without saying that the common minimum standard has to be fixed after good and comparative study of existing styles and shastraic principles and also with reference to the best of the available styles.

WHAT IS SOLLUKKATTU?

Now, what is after all this *sollukkattu,* which as if it were magic, binds down the artist to the unavoidable presence of the teacher nattuvanar to enable him to dance on the stage? It is only the language of rhythm, a sort of syllabic combinations which is intended for the understanding and training of the dancer and tala accompaniments. These combinations are mostly to help synchronisation of the dancer's steps in rhythmic patterns with the play of tala accompaniments. Strictly speaking, if the dancer and the tala accompanists know them by heart and adjust themselves to each other in perfect unison through necessary preliminary rehearsals, there is no need for the audience to hear the *sollukkattu* much less the vociferous way of rendering it by the average nattuvanars which is out of tune with the sruthi and made still more boisterous through the microphone and loud speaker. At any rate, no such sollukkattu is pronounced on the stage in other systems of dance

like *Kathak*, *Kathakali* and *Manipuri*, even though in *Kathak*, there is a plethora of *jathis* for foot work in dance.

But there is also another aspect to this question. Such *jathis* of the *sollukkattu* form an integral part of some songs and as such they can be considered as another aspect of music like *sahitya* and *swara*. But when they form part of such songs,they are rendered in tune with *sruthi* (basic drone) and hence add attraction to the songs. Such does not happen to be the case with the present day sollukkattu in Bharata Natya. It sounds like the "konnakkole", which was in vogue and a rage too as an accompaniment in the music performances of one or two big professionals of a past generation and which, with all its science and technique, was appreciated more as a vivacious or hilarious diversion bordering on the comic than as adding to the melodic richness of the music.

Any dance art, and particularly Bharata Natya, is the art of manipulating and combining in artistic sequences a rich variety of poses, movements and expression in rhythm in the background and to the accompaniment of rich and melodious music. *Howe er eminent a musician may be, no Indian music can be deemed as good and melodious if any part of it is out of tune with the basic sruthi. How can the present day sollukkattus of the nattuvanars, which are invariably rendered without reference to the sruthi, be considered musical or artistic or in keeping with the rest of the songs and Jathiswaras ?* When the nattuvanar conductor of a dance begins the sollukkattu the sruthi and tuneful songs are stopped and it looks like the nattuvanar saying, "Now suspend the melodious part of the music. I am going to enter upon the unmelodious and unmusical part of the programme and it is necessary to guide the steps of the dance. The audience, whether they like it or not, must hear me!"

To those who look deeper into the art, there seems to be no unavoidable need to pronounce the sollukkattu in an unmusical manner to the hearing of the audience nor to suspend the tuneful part of the background music for its sake. It has been proved by at least one well-trained and popular city artist of the younger generation, that she could dance delectably with flawless and rich rhythmic patterns without the sollukkattu of the accompanying nattuvanar. If the sollukkattu is to add to the variety and richness of melodious music, it should be rendered in perfect tune with sruthi like other songs and jathiswaras. In short, *either have no unmusical sollukkattu or have it only in perfect tune with the sruthi.*

When this question was mooted to some of the leading nattuvanars, it looked rather strange to them.

Their excuse has been, that the present day unmusical manner of pronouncing the sollukkattu is the time honoured tradition as they know it and that rendering it in tune with sruthi is either not possible or would detract from the crispness and vivacity of the present mode.

That it is not so and that there has been a better and richer tradition in which the sollukkattu is possible of being rendered in tune with the sruthi, has recently been proved by **Bharatacharya Vedantam Lakshminarayana Sastri,** a reputed dance master of the Kuchupudi style of Bharatanatya, hailing from Nuzvid of Andhra Desa. During a recent *arangetral* of a pupil of his, the accompanying chorist, another disciple of his, was found to render a plethora of sollukkattus (which he termed as *Sabdhas*) in almost all the songs and jathiswaras. In spite of the elaborate and complicated nature of these sollukkattus with scintillating *nadai bedhas* in flawless rhythm, every bit of them was rendered in perfect tune with the sruthi, and they were so dovetailed with *sahitya* and *swaras* as to add to the variety of sound melodies. If that is possible for the Andhra Kuchupudi tradition, why should it not be equally possible for the Tamil tradition ?

That it is possible in Tamil Nadu also and that it was being done in former times in the dance programmes of one or two reputed artists of a past generation, is the opinion of some of the still living old Natyacharyas. The present writer also can vouchsafe for itas he has had experience of it in the dance concerts of at least one great artist of the far south who was popular three decades ago. According to his recollection, the then habit was that during the sollukkattu portion, neither the song nor the sruthi was stopped, but on the contrary the song was continuously kept up, though in a milder tone, even during the rendering of the most complicated sollukattus.

Even 'konnakkole' as an accompaniment in a music performance was not originally conceived of as something to be rendered out of tune with the sruthi. That it can be pronounced in tune with the sruthi through the whole length of a music performance has now been proved by a 'konnakkole' artist of Vellore in a recent concert.

The truth seems to be, that in the degenerate days of our Bharata Natya in the later half of the last century of foreign rule, some of its best aspects and richer traditions got air-locked, as it were, in different regions of South India, so that one region ceased contact with another in such matters and each thought its own style and understanding of the tradition as the best and last word in the art. It is time that the best of the scattered aspects of the older and richer common tradition are brought together and adopted for necessary improvement in the art.

HVM. 102-193 TM

Saturday (24-12-49) at 5-30 p.m.

Smy. N. C. Vasanthakokilam	*Vocal*
R. S. Gopalakrishnan	*Violin*
Kalpathi Ramanathan	*Mrudangam*
Vaidyanathan	*Ghatam*

Programme D.V. *

Pranamyam	Goula	Athi
Ninu vina	Balahamsa	Athi
Ennagana Rama	Panthuvarali	Rupakam
Chintayami	Hindolam	Jampai
Engum Nirainda	Sarasangi	Athi
Maragadavalli	Kambhodhi	Athi
Rama Neeve	Narayani	Athi

Ragam, Thanam, Pallavi—Simendra Madyamam,
Bharathi Songs, Virutham etc. etc.

* SUBJECT TO ALTERATION

●

சனிக்கிழமை (24—12—49) மாலை 5-30 மணிக்கு

ஸ்ரீமதி என். ஸி. வசந்தகோகிலம்	பாட்டு
ஆர். எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன்	வயலின்
கல்பாத்தி ராமனுதன்	மிருதங்கம்
வைத்தியனுதன்	கடம்

நிகழ்ச்சி முறை*

ப்ராணம்யாம்	கௌள	ஆதி
நின்னு வினு	பலஹம்ஸ	ஆதி
என்னகான ராம	பந்துவராளி	ரூபகம்
சிந்தயாமி	ஹிந்தோளம்	ஜம்பை
எங்கும் நிறைந்த	சரசாங்கி	ஆதி
மரகதவல்லீ	காம்போதி	ஆதி
ராமா நீவே	நாராயணி	ஆதி

ராகம், தானம், பல்லவி—சிம்மேந்தர மத்யமம்,
பாரதி பாடல்கள், விருத்தம், இதர வகைகள்.

*சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது. மங்களம்.

Standard General Assurance Co., Ltd.

(Head Office : CALCUTTA)

Chairman :

SIR BADRIDAS GOENKA, Kt., C. I. E.,

General Manager :

U. N. CHATTERJEE.

TRANSACTS FIRE, MARINE, MOTOR AND OTHER ACCIDENT INSURANCES

MADRAS OFFICE:

37, ERRABALU CHETTY STREET,

POST BOX NO. 1602.

MADRAS - I.

Telephone : 4779. Telegrams : "STANGENAL"

Manager :

T. S. Muthuswami, M.A., B.L.,

WE SPECIALISE IN

MODERN SANITATION

•

Consult for your requirements :—

Phone : 4605 Gram : COPRINCE

PRINCE & COMPANY

CIVIL & SANITARY ENGINEERS

24, THAMBU CHETTY STREET,

MADRAS - I.

Indian Dancing : : :

BY MRINALINI SARABHAI

The history of a civilization cannot be judged only by manuscripts and architectural records. The stability and greatness, when it lasts beyond its age, and takes some of its power to penetrate into the future and shape the generations that come, can be said to be the measure that marks a rich heritage.

In India, we have a right to be proud of our civilization—on every side we are confronted with monumental evidences of our ancient culture. The sculpture of the temple walls, the coloured frescoes, the palm leaved manuscripts, the exquisite textiles and even the artistic customs of our ancient life tell of a people so sophisticated in their every effort, so polished in their manners, so pleasing in their dress, so learned in their education as to make us ashamed today of our scant knowledge.

Books tell of the sixtyfour subjects that were requisite for learning and the study of even the names of these opens out a horizon vast even for a much travelled, modern twentieth century mind.

Of all the arts that have been preserved through the centuries, the art of dancing is perhaps the most authentic. It has spread throughout the country and found its way like a huge river with its tributaries, into the South, into Kerala, into the Mughal courts of North India and even into the folk dances of the peasants.

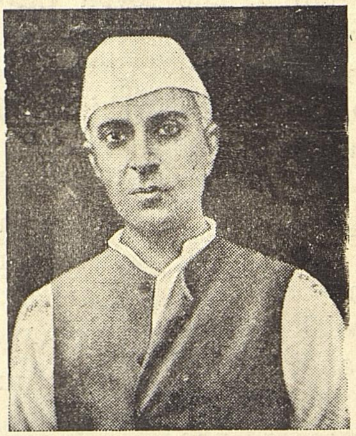
There is little evidence to tell us which form of dance is the most classical. One can only guess that in South India where the Chola and Pallava monarchs favoured the art, where foreign invaders had little influence, the art has remained in its most ancient form.

The four main schools that exist today are wellknown to most lovers of the Dance. From the South comes the Bharata Natya, a solo dance, done by a woman, emphasising the lasya described by ancient writers, the chief rasa being Sringara. The present day programme of starting with the invocatory 'Alarippu' and ending with a sloka, was composed by the four famous brothers of Tanjore, Chinnayya, Ponniah, Swanandam and Vadivelu, the last of whom was later to be encouraged by the Travancore royal family.

The art of Kathakali is portrayed by a group of male dancers in the form of a dance drama, and all the nine rasas are depicted with technical perfection. The art of make-up has a status of its own unrivalled in any other school. The masklike effect and unreal costumes recreate the atmosphere of our ancient epics

Remember always

NEHRU CAFE



THE POPULAR RESTAURANT

and

THE SPECIAL HOUSE FOR
SWEETS AND SAVOURIES

142, DEVARAJA MUDALY STREET,

Park Town :: MADRAS - 3.

Telephone : **4686.**

Prop : **B. N. GUPTA**

in a pattern both artistic and colourful.

The reverence of the Kathakali artists for their art is a heritage of the past—details of which are described in the numerous texts on dancing written by our ancestors.

The Kathak dance influenced strongly by the Mughals has a vivid technique of footwork as its main feature.

And beyond the hills, in Manipur comes the folk dance, lilting and soft, the dance of a group of men and women in the radiant light of the moon, dancing the eternal theme of the love of Radha for her lord.

But let us not forget that apart from these main schools there are many other dance forms to attract our attention. Very near to the text of the Natya Shastra is a form of dance drama, now almost extinct, called the Bhagavata mela Nataka. Existing in villages around Tanjore, the plays are performed at the festival of spring. The actors are usually chosen heriditarily and treat their costumes as sacred relics. Each character is introduced separately as he enters. The most popular of the plays centres round the story of Prahlada.

The Kuddiyatam of Malabar is a Sanskrit drama done by the Chakyas, but of course influenced a great deal by the prevalent customs of the time. This play where abhinayam plays an important role takes about eight days to perform.

The Krishnattamkali is also an interesting dance drama done in the temples of Malabar. The verses are in Sanskrit mostly drawn from the Bhagavata Purana.

In Andhra, there is yet another form of dance drama called the Bhamakalapam from Kuchipudi. The story is acted for nine nights and Sanskrit verses are used.

After the prayers, the Bhama or woman character introduces herself behind the curtain. This is done by exhibiting her knot of hair above the curtain. Tradition has it that this 'throwing of the jada' has a special significance attached to it. It is a challenge to the audience to test the merit of the actor and anyone accepting the challenge may come forward then to question him on the technique of his dance.

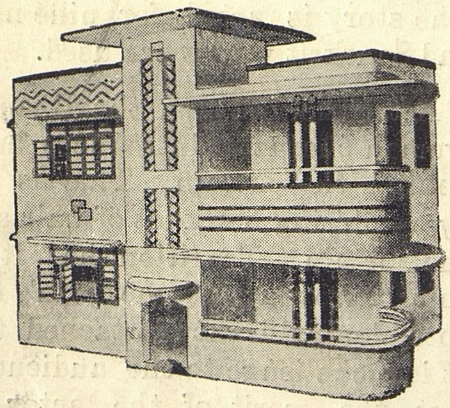
The story most usually enacted is the 'Parijatha Apaharanam' from the Bhagavatam.

When the arts are going through a period of renaissance, it is necessary for us to see and understand all aspects of our classical tradition, for that alone will give us the ability and the urge to prepare fresh forms related both to that tradition and to our new thought.

Let us bring not only into our daily lives the ritual of our old samskars, but into our consciousness the realisation of an absolute true revival that will be the ground for greater heights of attainment.

It is always the case

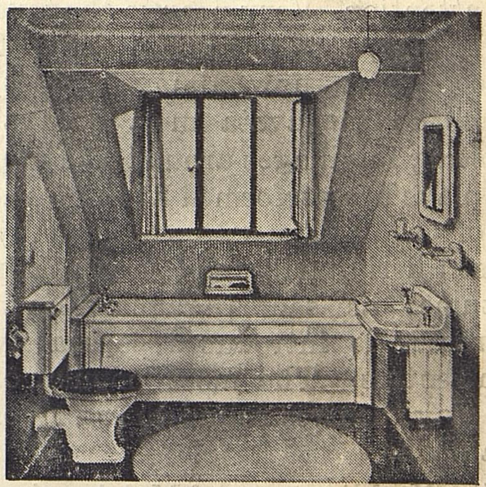
Confidence in all Walks of life Leads to Success - And so Business. People Consult Lawyers for Legal advice. Advertising Consultants for Publicity. And for ....



MODERN BUILDINGS

AND

MODERN SANITATION



: Consult :

KING & CO.,

321, Thambu Chetty Street,
MADRAS - 1.

Phone: 2364

ஹரிகதா காலக்ஷேபம்

காயனபடு கீர்த்தனபடு

[ஸ்ரீமதி ஸி. ஸரஸ்வதிபாய்]

நம் தேசத்தில் ஹரிகதை அல்லது கால க்ஷேபம் என்று சொல்லுவதை, வட தேசத்திலும், ஸம்ஸ்கிருத க்ரந்தங்களிலும் "கீர்த்தனம்" என்று சொல்லுகிறார்கள்.

இந்த கீர்த்தனம் அல்லது ஹரிகதை என்னும் கலையானது இப்பரத பூமியில் மிகவும் புராதனமானது. மஹா உத்தம மான கலை; மிகவும் மேன்மை பொருந்தியது. இதைக் கேட்பதால் ஜனங்களுக்கு அவசியம் தேவையாயும், இகபர ஸாதக மாயுமுள்ள, பூததயை, அஹிம்ஸை, ஸத்யம், கண்ணியத்தோடு குடும்ப வாழ்க்கை, மாதா பிதாக்களிடம் தேவதா விச்வாஸம், பெரியோர்களிடம் தாழ்மை, அனைவரிடமும் அன்பு, ஸஹோதரவாஞ்சை, ஞானம், முக்கியமாய்ஈஸ்வர பக்திமுதலிய மேன்மையான குணங்கள் மிகவும் சுலபமாய் உண்டாகும்.

நம் பரத பூமியில் ஹிந்துக்களுக்கு முக்கியமாய் தேவையான குணங்களே இவை தான். இதைத்தான் ஒருவராலும் செய்யப்படாமலும், ஈச்வரனைப்போல் சுகாதியாயுமுள்ள நமது வேதங்கள் நமக்கு அறிவிக்கின்றன. அதையே தர்ம சாஸ்திரங்கள் இன்னமும் கொஞ்சம் தெளிவாய் அறிவிக்கிறன. இதே தர்மங்களைத்தான் இதிஹாஸ புராணங்கள் சிநேஹிதர்களைப் போல் அநேக திருஷ்டாந்தங்களால் தெரிவிக்கின்றன. இதேதர்மங்களைத்தான் மஹா கவிகள் அநேகம் காவ்யங்களாலும் நாடகக் கிரந்தங்களாலும் அறிவிக்கிறார்கள்.

இந்த கீர்த்தனம் அல்லது ஹரிகதை அதே வேதம் முதலியவைகளால் அறிவிக்கும் தர்மங்களை மிகவும் சுலபமான வழியில். பரம ருசிகரமான பலரகங்களான ஸங்கீதங்களாலும், நவரஸம் நிறைந்த வார்த்தைகளாலும், பிடில், மிருதங்கம், பக்க பாடகர்கள் முதலிய உபஸாதகங்களோடும், ஜனங்களுக்கு மணிக் கணக்காய் கேட்டாலும் வெறுப்பு உண்டாகாமல், பண்டிதர், பாமரர், அனைவரும் ஏகோபித்து ருசிக்கும்படி செய்யக்கூடிய வன்மையுடையது.

ஹரிகதையாவது ஒரு பாகவதர் இதிஹாஸ புராணங்களிலுள்ள ஏதாவது, ஒரு கதாபாகத்தை குறிப்பிட்ட மூன்று அல்லது நான்கு மணிஅவகாசத்திற்குள் பிடில், மிருதங்கம், பின் பாடகர்கள், ஜாலர், சிப்ளா முதலிய ஸாதகங்களோடு, பல பாஷைகளிலுள்ள பலவர்ண மெட்டுகளுள்ள ஸங்கீதங்களாலும், சிருங்காரம், ஹாஸ்யம் முதலிய ரஸங்களை முக்கியமாய் ஞானம், பக்தி, வைராக்யம். ஈச்வரகுண, வர்ணனை முதலியவைகளுக்கு அங்கங்களாய்க் கொண்டு உபந்யாசித்து, ஜனங்களைத் தன்மயமாக்கி, அக்குணங்களை தான் கைக் கொள்ளுமாறு செய்வதுதான்.

இக்கீர்த்தனபந்ததி அநாதி காலமாய் இருந்து வருகிறது.

அஷ்டாதச புராணங்களில் ஒன்றாகிய பத்ம புராணம் உத்தர காண்டத்தில் ஸ்ரீபாகவத மாஹாத்மியம் விசேஷமாய் 6 அத்யாயங்களால் வர்ணிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதில், நாரத மஹரிஷி கலியும் பிறந்து 3 வருஷங்களுக்குப் பிறகு ஸ்ரீ சுகா

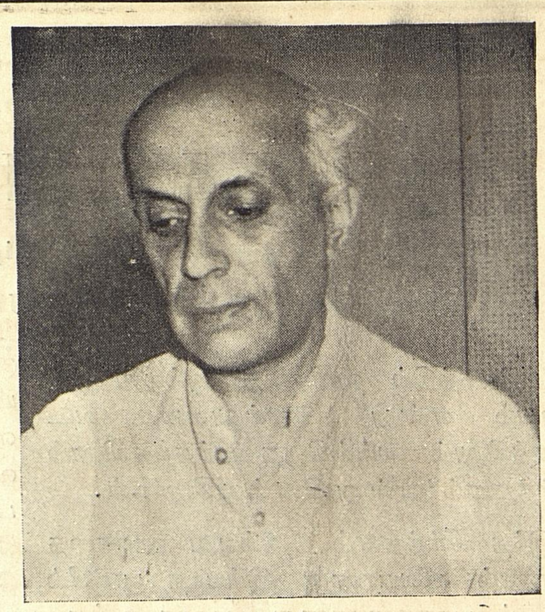
(59-ம் பக்கம் பார்க்க)

THE PROUD PRODUCTS
SUPREME
MADE IN INDIA

OUR PRIME MINISTER'S

TRIBUTE TO

I. E. W. FACTORY



My visit to this factory today has been an interesting and instructive one. I found work being done efficiently and resulting in the production of an article of which any firm can be proud. The growth of Indian industry in these important side-lines during the past years has been most encouraging in spite of an absence of planning or state help. This promises well for the future.

Jawaharlal Nehru

May 2. 1939

Besides the famous and popular INDIA—ROHTAS, BHARAT—RANJIT—BEHALA, and TARA Fans, I. E. W. manufacture FHP Motors, Electrical Accessories, Household appliances, Call Bells, Buzzers, Telephone & Telegraph instruments, a Range of National Products with a Rational Reputation.

Phone : 86058.

Grams : 'MANUFACTER'.

THE INDIA ELECTRIC WORKS LTD.,
"CHATNATH BUILDINGS"
15/29, Mount Road :: MADRAS - 2.

Sunday (25—12—49) at 6 p.m.

DANCES OF INDIA

BY

LALITHA, PADMINI & RAGINI

Programme D.V.*

Ranga Pooja	Lalitha, Padmini
Kamas Swarajith	Thangam. Ragini
Radha Krishna	Lalitha, Padmini
Gopies' Dance	Ragini. Thangam, Saroja
Snake Charmer	Lalitha, Padmini

INTERVAL

Padam	Ragini
Kannan En Sevakan	Lalitha, Padmini & Party
Boatman (Fisherman)	Lalitha, Padmini & Party
Gypsy Dance	Ragini, Thangam
Valli's Wedding	Lalitha, Padmini, Ragini

MANGALAM

* SUBJECT TO ALTERATION

●

ஞாயிற்றுக்கிழமை (25—12—49) மாலை 6 மணிக்கு

நூதன இந்திய நடனங்கள்

ஸ்ரீமதி லலிதா, பத்மினி, ராகினி

நிகழ்ச்சி முறை *

ரங்க பூஜை	லலிதா, பத்மினி
கமாஸ் ஸ்வரஜித்	தங்கம், ராகினி
ராதா கிருஷ்ண	லலிதா, பத்மினி
கோபியர் நடனம்	ராகினி, தங்கம், சரோஜா
பாம்பாட்டி	லலிதா, பத்மினி

இடை வேளை

பதம்	ராகினி
கண்ணன் என் சேவகன்	லலிதா பத்மினி, கோஷ்டி
செம்படவன்	லலிதா, பத்மினி, கோஷ்டி
ஜிப்ஸி நடனம்	ராகினி, தங்கம்
வள்ளி பரிணயம்	லலிதா, பத்மினி, ராகினி

மங்களம்.

*சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது.

INSIST ON BEING GIVEN

L. G.

The Quality Asafoetida

SOLD EVERYWHERE

Or direct from

LALJEE GODHOO & Co.,

SOWCARPET, MADRAS.

Head Office : **BOMBAY - 3.**

APPROVED BY

THE GOVERNMENT OF INDIA,
The Goverment of Madras
Mysore and the United
State of Travancore and
— Cochin —

•

APPROVED FOR USE IN GOVT.
TECHNICAL EXAMINATIONS.

•

BACKED BY Excellent
Spare Parts and Repair
— Service —

HALDA

A FACIT PRODUCT
MADE IN SWEDEN

*Approved by
The
Govt. of India.*

Put wings on your fingers with Halda!

Sole Distributors : **For MADRAS PRESIDENCY AND NATIVE STATES.**

THE RAYALA CORPORATION (MADRAS) LTD.,

1/155, Mount Road, MADRAS - 2.

ஹரிகதா காலக்ஷேபம்

(55-ம் பக்கத் தொடர்ச்சி)

சார்யாளை, ஸ்ரீ பாகவதத்தை, ஹரிகதை யாய்ச் செய்யவேணும் என்று கேட்டுக் கொண்டதாயும், அவரும் அப்படியே ஒப்புக்கொண்டு கதை செய்ததாயும் இருக்கிறது. சுகாச்சாரியார் கதை செய்கிறார் என்று தெரிந்ததும் அதைக் கேட்க சகல ரிஷிகளும், பெரியோர்களும், ராஜர்களும் நர்மதா நதிக்கரையில் கூடினார்கள். அவ்வளவு மாத்திரமல்ல; ஸ்வர்க்க லோகத்திலிருந்து இந்திராதி தேவர்களும் வந்தார்கள். அதோடு பிரஹ்ம்ம லோகத்தில் வசிக்கும் பிரஹ்லாதன் முதலிய முக்தர்களும், ஸரஸ்வதி தேவியோடு பிரம்மாவும் வந்தார்கள். பார்வதி தேவியோடு ஸாக்ஷாத் கைலாஸ நாதனும் வந்தார். அவரவர்கள் யோக்கியதானுஸாரம் ஸபையில் உட்கார்ந்தார்கள். கதை ஆரம்பிக்கவேணும். அந்த ஸமயம் இவ்வளவு பக்தர்களும், முக்தர்களும், தேவர்களும் கூடிய ஸ்பையில் ஸ்ரீ சுகாசார்யார் தம் மகிமையை வெளிப்படுத்தும் ஸம்பிரமத்தை நேரில் காண ஸ்ரீ வைகுண்டாதிபதி, ரமாகாந்தன், ஸாக்ஷாத் ஸ்ரீ கிருஷ்ண பகவானே வந்துவிட்டார். அவர் ஸபையில் நுழைந்ததும் ஸபையே அல்லோல கல்லோலப்பட்டது. சங்கரன், பிரம்மா இருவரும் கைலாக்குக் கொடுத்து அழைத்துப்போய், சுகாசார்யாளுக்கு எதிரில் ஓர் உன்னதமான ஆஸனத்தில் இருக்கச் செய்தார்கள். பிறகு பகவானுடைய உத்திரவின்பேரில் சுகாசார்யாள் கதைக்கு ஆரம்பித்தார். அந்த ஸமயம் யார் யார் எப்படி எப்படி பக்க ஸஹாயம் செய்தார்கள்.

பரம பாகவதனான ப்ரஹ்லாத ஸ்வாமி தாளம் தரித்தார். உத்தவர் அநேக ஜதி பேதங்களால் வாசிக்கக்கூடிய கிந்நரி வாத்யம் வாசித்தார். நாரதர் வீணை வாசித்தார். உத்தமமான ஸ்வர ஞானமும் ராகாலாபன சக்தியுமுள்ள அர்ஜுனன் பின் பாட்டு பாடினான். தேவேந்திரன் மிருதங்கம் வாசித்தார். கதையில் மத்தியில் நாமாவளி பாடும்போது ஸநக ஸனந்தனாதிகள் ஜேஜேகாரம் செய்தார்கள். இவ்வளவு ஜமாக்களுடன் முன் நின்று, ஸ்ரீ சுகாசாரியர் ஸ்ரீபாகவதத்தின் தாத்பர்யத்தை ரஸபரிதமாய் புங்கானுபுங்கமாய் வர்ணிக்கிறார். பகவானுடைய மகிமையை கேட்கும் பிரம்ம ருத்ராதிகளும் மற்ற எல்லோரும் ஆனந்த பாஷ்பம் சொறிகிறார்கள். இவைகளைக் கண்டு பகவானும் ஆனந்த கண்ணீர் விடுகிறார், என்று வர்ணிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இதனால் இம்மாதிரி ஹரிகீர்த்தனத்தின் பத்ததி எவ்வளவு பழைமையானது என்பதையும், எவ்வளவு மேலானது என்பதையும் நாம் தெரிந்து கொள்ளலாம்.

இந்த ஹரிகீர்த்தனம் என்னும் பாகவத தர்மத்தை ஸ்ரீ சங்கரர், ஸ்ரீ ராமானுஜர், ஸ்ரீமத்வர் முதலிய மதாச்சாரியர்களும் அவர்களைச் சேர்ந்த நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும், ஸ்ரீபுரந்தரர் முதலிய ஹரிதாஸர்களும் பல தேவாரங்களாலும், பாசுரங்களாலும், தாஸர் நாமங்களாலும், பரவச் செய்தார்கள். அதன் பிறகு துளஸீதாஸர், ஜயதேவர், ஸமர்த்தர், கபீர்தாஸ், துகாராம், பத்ராசல ராமதாஸர், க்ஷேத்ரஞ்ஞர், முத்துசாமி தீக்ஷிதர், ஸ்ரீ த்யாகராஜ ஸ்வாமிகள், ச்யாமா சாஸ்திரிகள், முதலிய பெரியோர்களும் பல கீர்த்தனங்களாலும் அஷ்பதி முதலியவைகளாலும் வெளியிட்டார்கள்.

இதில் தரங்கம் என்னும் உத்தமமான ப்ரபந்த கானத்தை வெளியிட்டு பரமோபகாரம் செய்த ஸ்ரீ தீர்த்த நாராயண ஸ்வாமிகள் சிஷ்ய பரம்பரையைச் சேர்ந்த வரகூர் கோபால பாகவத ஸ்வாமிகளும், அவர்கள் மார்க்கத்தை அனுசரித்த மருதநல்லூர் கல்யாணராம பாகவதர், அண்டமீன் சிவராமகிருஷ்ண பாகவதர், மணமேல்குடி வெங்கடாசல பாகவதர், நிம்

மேலி வைத்யநாத பாகவதர் முதலிய பெரியோர்கள் அஷ்டபதி, தரங்கம் ஸதாசிவ ப்ரம்மேந்திரர் கீர்த்தனை, ஸ்ரீத்யாகராஜ கீர்த்தனை முதலிய ஸங்கீதங்களுடனும், ஸ்ரீபாகவதம், பகவத்கீதை, இராமாயணம், பாரதம் முதலிய சாஸ்திர புராண ரகஸ்யார்த்தங்களுடனும், மற்றுமுள்ள தேவாரம், பாசுரம், தேவநாமம் முதலியவைகளுடனும் புங்கானுபுங்கமாய் கதை செய்து வந்ததை நான் என் குருமுகமாய் கேட்டறிந்திருக்கிறேன்.

ஆனல் அந்த வழியெல்லாம், பகவத்பக்தியுள்ளவர்களுக்கு மாத்திரம் உபயோகப்படுமேயல்லாது பாமர ஜனங்களாவது, கொஞ்சம் நாகரீகமுள்ள படிப்பாளிகளுக்காவது அவ்வளவாக உபயோகப்படவில்லை. உபயோகப்படவேயில்லை யென்றும் சொல்லுவதற்கில்லை. ஏதோ மிருதங்கம், பிடில், கடம், கஞ்ஜிரா, மோர்சிங் முதலிய பக்க வாத்தியங்களும், பல பின் பாடகர்களும் இருந்ததால் அததில் ருசியுள்ளவர்களும் அததற்கென்றே கூடுவார்கள். மொத்தத்தில் அது கிராமவாசிகளுக்கு விசேஷமாய் உபயோகப்படுவது போல் நகரவாசிகளுக்கு உபயோகப்படாததால் அநேகமாய் அவர்கள் கதைகளெல்லாம் கிராமங்களிலேயே நடந்து வந்தது.

அதாவது கீழ் தெரிவித்த பாகவதர்களில் ஒருவர் தன் கோஷ்டிகளோடு ஏதாவது ஓர் கிராமத்தை அடைவார்கள். கோஷ்டி என்ருல் 20 பேர்களுக்கு குறையாமல் இருக்கும். இவர்கள் அனைவர்களும் சிஷ்யர்கள். ஆசார ஸம்பன்னர்கள். அநேகமாய் 40 வயதிற்கு மேற்பட்டவர்களாய் கூட இருப்பார்கள். அனைவருக்கும் தேவ பூஜை முதலிய நியமங்கள் இருக்கும். எல்லோரும் ஓர் கிராமத்தை அடைந்து முக்கியமான கிராமவாசிகளைப் பார்த்து அவர்கள் நியமிக்கும் பொதுஸ்தலத்திலோ அல்லது தனியே இதற்கென்றே ஒழித்து விடப்பட்ட ஸ்தலத்திலோ இறங்கி,விடியற் காலையில் அங்குள்ள ஸ்நான கட்டத்தில் ஸ்நானம் செய்து தேவ பூஜை முதலியவைகளை முடித்துக்கொண்டு பிறகு ஜாகாவில் பிரதான பாகவதரால் ஆராதிக்கப்படும் தேவபூஜை நடக்கும் சமயம் அவ்வப்போது பாடவேண்டிய கானங்களை மிருதங்கம், ஜாலர், சிப்ளா முதலிய சாதனங்களோடு பாடி, பூஜை முடிந்ததும் அனைவரும் கோஷ்டியாய் உஞ்சவிருத்திக்குப் புறப்படுவார்கள். கிராமவாசிகளும் அதில் கலந்துகொண்டு பெரிய கோஷ்டியாய் கிளம்புவார்கள். அதில் ஏராளமாய் அரிசி, பருப்பு புளி, நெய், எண்ணெய், காய்கரி முதல் பல சாமான்களும் சிறிது திரவியமும் வரும். இவைகளைக் கொண்டு அக்கிராமவாசியான ஓர் தலைவரின் மேல்பார்வையில் பிரம்மாண்டமாய் ஸமாராதனை நடக்கும். அதில் கிராமவாசிகள் பூராவும் ஆண் பெண் அடக்கம் கூடுவார்கள். பிறகு ராத்திரி குறிப்பிட்ட ஓர் ஸ்தலத்தில் கதைக்கு ஏற்பாடாகும்படி அக்கிராமத் தலைவர் அக்கிராமவாசிகளுக்கு அழைப்பு அனுப்புவார்கள். அனைவரும் கூடுவார்கள். பிறகு பாகவதர் தன் கோஷ்டியோடு ஏதாவதொரு பக்தருடைய சரித்திரத்தை நிருபிப்பார். அனைவரும் சந்தோஷத்தோடு கதையின் முடிவில் ஏகோபித்து, இப்படியே பல கதைகளை நடத்த தீர்மானிப்பார்கள். அதற்குத் தகுந்த பல ஏற்பாடுகளைச் செய்வார்கள். ஜாப்தா தயாரிப்பார்கள். உண்டி குலுக்குவார்கள். உஞ்சவிருத்தியும் நடக்கும். தினமும் ஸமாராதனை; பக்கத்துக்கு கிராமஸ்தர்களும் அதில் கலப்பார்கள். கிராமத்தில் நாளுக்கு நாள் கோலாகலம் அதிகரிக்கும். பட்டாபிஷேக ஸமயம் பாகவதருக்கு பத்தாறு வேஷ்டிகளும், புடவைகளும் பலசன்மானங்களும் கிடைக்கும். கோஷ்டிக்கும் தக்கபடி கிடைக்கும். ரொக்கமாய் சேர்ந்ததை ஸம்பாவனையாய் ஓதவைத்து, மேளதாள மரியாதையோடு கௌரவிப்பார்கள். பிறகு அதை யொட்டி அதற்குப் பக்கத்திலுள்ள கிராமங்களில் இதேபோல் பிரதானகிராமத்

தார்கள் அழைப்பிற்கிணங்கி பாகவதர் கோஷ்டியோடு அங்கு செல்வார். இதுதான் அக்கால பாகவதர்களின் ஜீவனோபாயம். இது ஏராளமாய் இருந்துவிடாது. என்றா லும் அவர்களுக்கு அதுவே திருப்தியான ஜீவனமாயிருக்கும்.

நம் தேசத்தின் ஹரிகதையின் பந்தநி இப்படியிருக்க, சுமார் நூற்றிருபத்தைந்து வருடங்களுக்கு முன், தஞ்சாவூர் சமஸ்தானாதிபதி சிவாஜி மகாராஜா காலம் சென்ற பிறகு, காமாக்ஷிபாயி சாஹேப் காலத்தில் மஹாராஷ்டிர தேசத்திலிருந்து, மோர்கூர் ராமச்சந்திர பாவா என்ற ஓர் பாகவதோத்தமர், இராமேச்வர யாத்திரை செய்யும் உத்தேசத்துடன் தஞ்சாவூர் வந்தார். அவர் ஹரிகீர்த்தனம் செய்வதில் தேர்ந்தவர். தன் பரம்பரையே பாகவத பரம்பரை. அதோடு பால்யம் முதல் லக்ஷணத்தோடு ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதம் கற்றவர். கதைக்கு வேண்டிய ஸம்ஸ்கிருதம், மகாராஷ்டிரம், ஹிந்தி முதலிய பாஷைகளிலுள்ள கிரந்தங்களைக் கற்றவர். ப்ரவசன சக்தியையும் அடைந்தவர். அதோடு அக்காலத்தில் க்வாலியர் ஸம்ஸ்தானத்திலிருந்த, ஹரிகதைக்கென்றே ஏற்பட்டிருந்த பாடசாலையில் குருமுகமாய் ஹரிகதாக் கிரமத்தை கற்று முதன்மையாய் பரீட்க்ஷையில் தேறி, கீர்த்தன கேசரி, கீர்த்தனசார்ய முதலிய விருதுகளைப் பெற்றவர். அவருக்கு விஷ்ணு பாவா என்ற ஓர் புத்திரர். அவர் சங்கீதத்தில் ஓர் கலைஞர். அவர் தான் இவருக்குப் பின்பாட்டு. அவர் தஞ்சாவூர் ஸ்ரீ காமாக்ஷியம்மன் கோவிலில் ஓர் கதையை மஹாராஷ்டிர பாஷையில் செய்தார். அக்காலத்தில் தஞ்சாவூரில் மஹாராஷ்டிரர்களே நிறைந்த சமயம்; பலர் கூடினார்கள். கதையைக் கேட்டு ஆச்சரியமடைந்தார்கள்.

எங்கும் பாவா அவர்களின் கதைப் பேச்சே. மஹாராஷ்டிரம் தெரியாதவர் கூட அக்கதையைக் கேட்டு ரஸிக்கவும் ஆரம்பித்தார்கள். மெதுவாய் காமாக்ஷி பாய் ஸாஹிபா அவர்கள் காதில் விழுந்து அவரும் அரண்மனையில் சில கதைகளை நடத்தி, ஏராளமான சன்மானங்களையும் செய்து, இராமேச்வர யாத்திரைக்கான ஏற்பாடுகளையும் அங்கங்கு செய்து, இராமேச்வர யாத்திரை செய்துகொண்டு, மறுபடி தஞ்சாவூர் வந்து இங்கேயே ஸ்திரமாக இருக்க வேண்டுமென்றும் கேட்டுக் கொண்டார்கள்.

ஸ்ரீ பாவா அவர்களும், பாய்ஸாஹேப் அவர்களின் மரியாதையையும் அன்பையும் கவனித்து, அப்படியே யாத்திரைக்குப் பிறகு ஓர் மடம் ஏற்படுத்திக்கொண்டு அதில் தங்கினார்கள். அவர்கள் திட்டப்படி சாதுர்மாஸ்யம் நான்கு மாசமும் தினம் தவறாமல் கதை மடத்தில் நடக்கும். தவிரவும் இராமநவமி, கிருஷ்ண ஜயந்தி, தத்தரேய ஜயந்தி முதலிய சந்தர்ப்பங்களில் 10 நாள் உற்சவம் மடத்தில் நடக்கும். நவராத்திரி மஹோற்சவம் 10 தினங்களும் அரண்மனையில் நடக்கும். இதைத் தவிர ஏகாதசி முதலிய புண்ணிய தினங்களில் தவறாமல் கதைகள் நடக்கும். தஞ்சாவூரிலேயே இருந்த சில பாவாக்கள் தங்கள் புராதனகதை செய்யும் மார்க்கத்தைவிட்டு, மோர்கூர் பாவா அவர்கள் கதை செய்யும் வழியையே பின் பற்றினார்கள். ஸத்குரு ஸ்ரீ த்யாகராஜ ஸ்வாமிகளும் தன் கடைசி காலங்களில் அடிக்கடி தஞ்சாவூர் வந்து பாவா அவர்கள் கதையைக் கேட்பார்கள். அதைக் கொண்டுதான், ஸ்ரீபாவா அவர்கள் மஹாராஷ்டிர பாஷையில் செய்து கொண்டிருந்த "நௌகாக்கி வாக்யானம்" என்னும் ஹரி கீர்த்தனத்தை, தான் "நௌகா சரித்திரம்" என்று ஓர் நிரூபணத்தை செய்தார்கள். இப்படி பாவா அவர்கள் 40 வருஷங்களுக்கு மேலாகப் பிறகு அவர் குமாரன் விஷ்ணு பாவா அவர்களும் அதே ரீதியில் கதை செய்தார்கள்.

[65-ம் பக்கம் பார்க்க]

ELECTRICAL SUPPLIES
OF ANY KIND......
Consult
VISWANATHAN & Co.
ELECTRICAL ENGINEERS,
103, Godown St. MADRAS-1
GRAMS: VISCOM PHONE: 4044.

Monday (26-12-49) at 5-30 p.m.

Asthana Vidwan G. N. Balasubramaniam	*Vocal*
Rajamanickam Pillai	*Violin*
Palghat Mani Iyer	*Mrudangam*
T. S. Vilvadri Iyer	*Ghatam*

Programme D.V. *

Varnam	Aboghi	Athi
Vinayaka	Hamsadhvani	,,
Ninnenera	Kamavardhini	Rupakam
Yemi Jesithe	Thodi	Misra Chapu
Oh Rajivasha	Arabi	,,
Parvatha Raja Kumara	Sree Ranjani	Athi
Sarva Bouma	Raga Pancharam	,,

Ragam—Thanam—Pallavi, Kalyani or
Simmendramadayamam—Miscellaneous

MANGALAM

* SUBJECT TO ALTERATION

திங்கட்கிழமை (26—12—49) மாலை 5-30 மணிக்கு

ஆஸ்தான வித்வான் ஜி. என். பாலசுப்ரமணியம்	பாட்டு
ராஜமாணிக்கம் பிள்ளை	வயலின்
பாலக்காடு மணி அய்யர்	மிருதங்கம்
டி. எஸ். வில்வாத்ரி அய்யர்	கடம்

*நிகழ்ச்சி முறை **

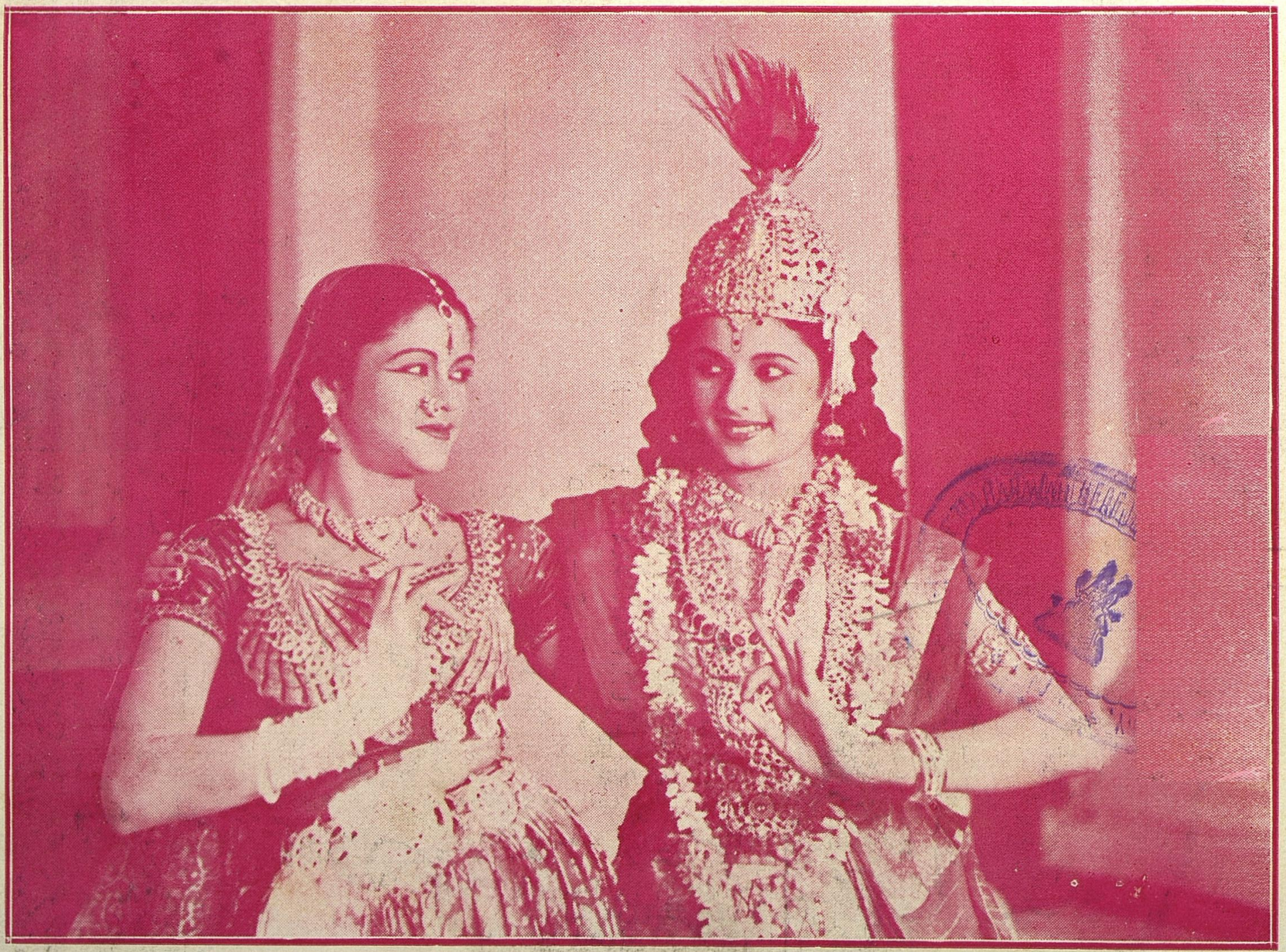
வர்ணம்	ஆபோகி	ஆதி
விநாயகா	ஹம்ஸத்வனி	,,
நின்னேநெர	காமவர்த்தனி	ரூபகம்
ஏமிஜெஸிதே	தோடி	மிஸ்ரசாபு
ஓராஜிவாக்ஷ	ஆரபி	,,
பர்வத ராஜ குமார	ஸ்ரீரஞ்சனி	ஆதி
ஸார்வபௌம	ராகபஞ்சரம்	,,

ராகம், தானம், பல்லவி—கல்யாணி or சிம்மேந்தரமத்யமம்; சில்லரைகள்

மங்களம்

* சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது

"லக்ஸ் டாய்லட் சோப்பின் புதிய பரிமளத்தை நான் மிகவும் விரும்புகிறேன்"
... என்று கூறுகிறார்
சௌந்தரியவதி லலிதா
LUX
LUX TOILET SOAP
☆ சினிமா நட்சத்திரங்களின் அழகுதரும் சோப் ☆
LTS. 197-193 TM



LALITHA & PADMINI

25—12—49

YOGAM - MANGALAM

IN

CHITRAMBALA KURAVANJI

27—12—49

ஹரிகதா காலக்ஷேபம்

[61-ம் பக்கத் தொடர்ச்சி]

பெரிய பாவா அவர்களின் காலத்தில் தஞ்சாவூரில் கிருஷ்ண பாகவதர் என்ற மஹா பிரசித்தி பெற்ற பாகவதர். மிகவும் பால்ய வயதில் இருக்கும்போது கர்நாடக சங்கீதம் கற்று, அதற்குத் துணையாய் மிருதங்கம், பிடில், ஸ்வரபத்து வாத்தியங்களும் கற்றதோடு மஹாராஷ்டிரம், தெலுங்கு, தமிழ், ஸம்ஸ்கிருதம் முதலிய பாஷைகளிலுள்ள பல கிரந்தங்களையும் படித்து, அந்தந்த பாஷைகளில் தேர்ச்சி பெற்றும் இருந்தார். கண்ணுக்கு லக்ஷணமாயும் இருப்பார். பரத சாஸ்திரத்தையும் நன்ருய் அப்பியாசித்து, நாட்டியம், ந்ருத்யம், இரண்டிலும்கூட பாண்டித்யம் பெற்றிருந்தார். ஏதோ நாடகத்தில் ஸ்திரீ வேஷம் தரித்து கிஞ்சின் (நாட்டியம்) ஆடிக்கொண்டிருந்தார் என்றும் கேள்வி. அவர் பாவா க்தையை அதி பால்யம் முதலே, கேட்டு தமாஷாய் அவரைப்போலவே மஹாராஷ்டிரத்தில் கதை செய்து, ஜனங்கள் அபார சந்தோஷமடைவார்கள். கிருஷ்ண பாகவதர், பெரியண்ணு என்னும் மந்திரியின் ஆதரவில் இருந்ததால், அவருடைய தூண்டுதலின் பேரில், அம்மாதிரியே தமிழில் கதை செய்ய, பல வித்திவான்களுடைய சகாயத்தால் பத்து கதைகளைத் தயாரித்துக்கொண்டு, கர்நாடக ஹிந்துஸ்தானி சங்கீத பலத்தாலும், மஹாராஷ்டிரத்திலுள்ள ஸாசி, திண்டி, ஓவி, கஞக்ஷரி, அபங்கம் முதலிய வர்ண மெட்டுகளில் பாடும் திறமையாலும், சமத்காரமாய் பேசும் சாமர்த்தியத்தாலும் நாட்டிய ந்ருத்ய வைபவங்களாலும், தக்க பின் பாட்டு, நாராயணசுவாமி அப்பா அவர்களின் மிருதங்கத்தோடும் தமிழில் கதை செய்ய ஆரம்பித்தார். அப்பொழுது பெரிய பாவா அவர்கள் காலம் சென்றுவிட்டார். அவர் குமாரர் விஷ்ணு பாவா அமோகமாய் கதை செய்துகொண்டிருந்த சமயம் ஸ்ரீ கிருஷ்ண பாகவதர் கதையும், விஷ்ணு பாவா கதைக்கு கொஞ்சமும் சளைக்காமல் இருந்தது அதி ஆச்சரியம். கிருஷ்ண பாகவதர் கதை மிகவும் நவீன முறையில் ஒவ்வொரு அம்ஸத்திலும் இருந்ததால், கிராமம், நகரம் என்ற பேதமே இல்லாமல் லௌகீகர்களும், வைதீகர்களும், பண்டிதர்களும் பாமரர்களும், உத்தியோகஸ்தர்களும் கதையை அடியோடு தூஷித்தவர்களும் அனைவரும் கேட்டு சந்தோஷிக்க ஆரம்பித்தார்கள், அடிக்கடி மதராஸ் போக நேர்ந்தது. பிறகு மதராசில் இவருக்காகவே ஒரு சபையும் ஆரம்பமாயிற்று. இதற்குள் கிருஷ்ண பாகவதரைப் பார்த்து சில பாகவதர்கள் நவீன முறையில் கதை செய்ய ஆரம்பித்தார்கள். கிருஷ்ண பாகவதர் அவர்களுக்கு சகலவித சௌகரியமும் மஹாமேதையும் இருந்ததால், அவர் கதையைப்போல் யார் கதையும் இருக்கவில்லை. இப்போதுமில்லை. இனி கட்டாயம் இருக்கப்போவதுமில்லை. சர்வ நிச்சயம். அது விஷயத்தில் அவர் தனி சக்தி வாய்ந்தவர். அவர் கதைக்கு வந்திருந்த மஹா வைத்ய நாதய்யர், பட்டணம் சுப்பிரமணியய்யர் போன்ற சங்கீத வித்துவான்கள் கிருஷ்ண பாகவதர் சங்கீதத்தைக்கூட வாயைத் திறந்துகொண்டு ஆச்சரியத்தோடு கேட்டார்களென்ருல், அந்த சங்கீதம் எவ்வளவு உயர்ந்ததாயிருக்கும். அந்தந்த ஜாத்யங்களில் பேசும்போது ஜனங்கள் தன்மயமாய் இருப்பார்கள். அவர் கதைக்கு முன் எந்தக் கச்சேரியும் கதையும் ஓங்காது. ஒரு சமயம் குளித்தலையில் நடந்த பெரிய விவாகத்திற்கு மஹா வைத்யநாதய்யர் அவர்களைக் கச்சேரிக்கும், தஞ்சாவூர் கிருஷ்ண பாகவதர் அவர்களைக் கதைக்கும் வரவழைத்தார்கள். இருவரும் குளித்தலை வந்தார்கள்; கல்யாணத்தன்று கிருஷ்ண பாகவதர் அவர்கள் கதையும், மறுநாள் வைத்யநாதய்யர் கச்சேரி என்று ஏற்பாடு செய்திருந்தார்கள் மஹா வைத்யநாதய்யர், பாகவதர் கதை செய்த பிறகு, மறுநாளானுல்கூட என் கச்

क्रियासिद्धिः सत्वे भवति

VIJAYA PRODUCTIONS LTD.

[LESSEES OF THE VAUHINI STUDIOS]

On the way to greet you with

SHAVUKARU

AN IDEALISTIC SOCIAL WITH A REALISTIC BACKGROUND

Direction: PRASAD

PATALA BHAIRAVI

... AN ADVENTUROUS FOLK LORE ...

Direction: K. V. REDDI, B. Sc. (Hons.)

GOLLA KRISHNA

...... A MUSICAL DEVOTIONAL ......

Direction: K. KAMESWARA RAO, B. A.

Produced by

B. NAGI REDDI and CHAKRAPANI

at VAUHINI STUDIOS : MADRAS - 24.

சேரி பரிமளிக்காது. கலியாணத்தன்றே நான் கச்சேரி செய்து விடுகிறேன் என்று மன்ருடிக் கேட்டுக்கொண்டு, முதல் நாளே கச்சேரி செய்தார். மறுநாள் கதையிருக்கும் விதத்தை கவனிக்கவே தங்கியிருந்து, கதையையும் கேட்டார். ஜனங்களுக்குத் தன் கச்சேரியிலிருந்த உற்சாகத்தைவிட நூறு பங்கு, அதிக உற்சாகமும், ஊக்கமும் கதையில் இருப்பதைக் கண்டு ஆச்சரியமடைந்து, பாகவதர்வாள் இனி உங்கள் ராஜ்யம்தான். உங்களுக்கு முன் நம் சங்கீதம் ஓங்காது என்று சபையிலேயே உரக்கச் சொல்லிவிட்டார். ஆகவே, பழையமாதிரியான கதை பூரணமாய் மறைந்தது. கிருஷ்ண பாகவதர் காலத்திலே பலர் அவர் மார்க்கத்தை அனுசரித்து கதை செய்தார்கள். அவர்களில் முக்கியமானவர்கள் தில்லைஸ்தானம் நரசிம்ம பாகவதர், கருந்தட்டாங்குடி கோவிந்த பாகவதர், சூலமங்கலம் வைத்யநாத பாகவதர், திருவாதி பண்டித லக்ஷ்மணசாரியார், திருப்பழகம் பஞ்சாபிகேச சாஸ்திரிகள், மாங்குடி சிதம்பர பாகவதர், பழனி சுப்ரமணிய பாகவதர் அவர்கள் காலத்திற்கு பிறகு ஹரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதர், பாலக்காடு அனந்தராம பாகவதர், தஞ்சாவூர் நாகராஜ பாகவதர். திருவிடைமருதூர் கிருஷ்ண பாகவதர். தஞ்சாவூர் பஞ்சாபிகேச பாகவதர், (கிருஷ்ண பாகவதர், அவர்களுக்கு பின் பாடகராயிருந்த பிடில் சங்கீத மஹா வித்வான்) அதன் பிறகு நான் (காயகபடு–கீர்தகபடு ஸ்ரீமதி C. ஸரஸ்வதிபாய்) சிதம்பரம் ஸ்ரீரங்காச்சாரியார். அதற்கு சில காலம் பொறுத்து ஸ்ரீரங்கம் சடகோபாச்சாரியார் திருவாதி அண்ணுசாமி பாகவதர் இப்படி பல பாகவதர்கள் செய்தும், செய்து கொண்டும் இருக்கிறார்கள்.

இதில் முக்கியமாய் நான் அறிவித்துக் கொள்ளவேண்டிய விஷயம். பொதுவாய் ஜனங்களுக்கு புதிது புதிதான விஷயங்களில் நோக்கம் இருப்பது சகஜமே. தற்காலம் சினிமா முதலியவைகளால் ஜனங்ளுடைய மனது ஹரிகதையை ஆதரிப்பதில் அவ்வளவாக இஷ்டப்படவில்லை. சுமார் 20 வருஷங்களுக்குள் வருஷத்திற்கு வருஷம் பிரியம் குறைந்து வருவதைப் பார்த்தால், சமீப காலத்திற்குள்ளாகவே, ஹரிகதை என்னும் இந்த உத்தமமான கலை பூராவும் மறைந்துவிடும் என்றே தோன்றுகிறது.

இவ்வளவு புராதனமானதும், மத்தியில் தஞ்சாவூர் கிருஷ்ண பாகவதர்களால் நவீன ரீதியில் புதுப்பிக்கப்பட்டு, எவ்வளவோ மேன்மையுடன் விளங்கிய இக்கதையை எவ்வகையிலாவது மற்ருெரு ரீதியில் காலானுசாரம் திருத்தியமைத்து எங்கும் பரவச் செய்ய, சங்கீதத்தை புனருத்தாரணம் செய்ய எத்தனித்திருக்கும், சென்ட்ரல் காலேஜ் & கர்னுடிக் மியூஸிக் அதிகாரிகளும், மதராஸ் யூனிவர்ஸிடி அதிகாரிகளும், மற்றும் சங்கீத புனருத்தாரணத்திற்காகப் பாடுபடும் சங்கீத வித்வத் சபை இந்தியன் பைனுர்ட் சபை அதிகாரிகளும், ஹரிகதை யென்பதும் சங்கீதத்தின் பூர்ண அம்சம் பொருந்தியது என்று எண்ணி, ஏதாவது வகையில் அபிவிருத்திக்குக் கொண்டுவர எத்தனிக்க வேணுமாய் அவர்களைக் கேட்டுக் கொள்ளுகிறேன்.

அதோடு அகில இந்திய ரேடியோ மதராஸ், திருச்சி ஸ்டேஷன்களில் அடிக்கடி ஹரி கதைக்கு இடம் தந்தும், ஹரிகதையின் மகத்துவத்தை ரேடியோ மூலம் பரவ செய்தும், ஜனங்களை அடிக்கடி கேழ்க்கச் செய்வதும் ஓர் சிறந்த வழியாகும்.

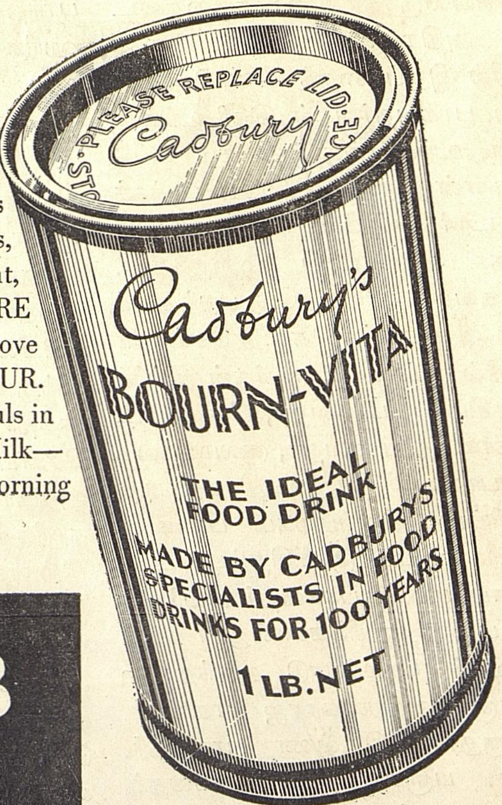
நான் கதைக்கு ஆரம்பித்த 45 வருஷங்களுக்கு முன்னும், பின் 25 வருஷங்களும் ஜனங்களுக்கு ஹரிகதையில் இருந்த ஆர்வம், பாட்டுக் கச்சேரிகளிலோ, நாடகம் முதலியவைகளிலோ கிடையாது என்னும் என் அனுபவத்தையும் அறிவிக்கிறேன்.

Courtesy : A. I. R., Madras.

DRINK

YOUR HEALTH

For ATHLETES and INVALIDS alike BOURN-VITA gives you MORE goodness, MORE nourishment, and therefore, MORE ENERGY. Children love the chocolate FLAVOUR. Take TWO teaspoonfuls in a cup or glass of Milk—HOT or COLD—Morning and Evening.



Cadbury
THE TREE OF HEALTH

HOT OR COLD

CFY-1

Cadbury's
BOURN-VITA
RICH IN CALCIUM AND VITAMINS A&D

CADBURY FRY (INDIA) LIMITED
P. O. BOX 1417, BOMBAY - P. O. BOX 251, CALCUTTA - P. O. BOX 1725, MADRAS

Tuesday (27—12—49) at 6 p.m.

CHITRAMBALA KURAVANJI—DANCE DRAMA

BY

YOGAM and MANGALAM

(Composed and trained by Sri K. N. DANDAYUTHAPANI PILLAI)

Programme D.V.*

Scene : 1. The Cosmic Dance of Lord Shiva and Uma in Kailas and the consequence.

Scene : 2. Uma cursed-Birth as Vasanthavalli on earth.

Scene : 3. Her earthly life and desire to marry her Lord

Scene : 4. Her love for the Lord. She sends her maids to meet her Lord and represent her case to Him.

Scene : 5. Saraswathi in disguise as Kurathi to help Uma.

Scene : 6. Kurathi's correct reading of Vasanthavalli's palm—Her suggestion to get the Lord. Vasanthavalli's pilgrimage to Chidambaram.

Scene . 7. Vasanthavalli's Prayer at Chidambaram. Lord's acceptance of her — Shiva Sakthi dance.

* SUBJECT TO ALTERATION

MANGALAM

●

செவ்வாய்க்கிழமை (27—12—49) மாலை 6 மணிக்கு

சிற்றம்பலக்குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம்

இயற்றி பயில்வித்தவர்—கெ. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை

நடிப்பு—யோகம், மங்களம், மற்றவர்

நிகழ்ச்சி முறை *

காட்சி : 1 கயிலாயத்தில், அம்பலத்தான் உமையாள் நடனமும், அதன் விளைவும்.

காட்சி : 2 பரமனால் உமையாள் சாபமேற்றல்

காட்சி : 3 வஸந்தவல்லி என்ற பெயருடன் பூலோகத்தில் பிறந்து, வளர்ந்து, அம்பலத்தானை மறுபடியும் அடைய விரும்புதல்.

காட்கி : 4 மன்மதன் துன்பம் தாங்காது, வஸந்தவல்லி, தில்லை நாதனிடம் தூது அனுப்புதல்.

காட்சி : 5 கலைமகளின் குறத்தி வேடம்

காட்சி : 6 குறத்தி குறி சொல்லுதல். — தோழிகளிடம் விடை பெற்றுக்கொண்டு, வஸந்தவல்லி சிற்றம்பலம் செல்லுதல்

காட்சி : 7 சிதம்பரம் கோயில் முன்னே, வஸந்தவல்லியின் மன்றுடுதல். சிற்றம்பலவன் வஸந்தவல்லியை ஏற்றுக்கொள்ளுதல். சிவனும் சக்தியும் இரண்டறக்கலந்து ஆனந்தத் தாண்டவம் ஆடுதல்.

*சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது.

மங்களம்.

FOR GUARANTEED

GOLD, GEMSET JEWELLERY AND
ARTISTIC SILVERWARES

VISIT

Gandavadi

SREERAMULU CHETTY & SON.,

184, NETHAJI SUBASH CHANDRA BOSE ROAD,
MADRAS-1.

Show Room:

207, 208, Nethaji Subash Chandra Bose Road, Madras - 1

Grams : "GANDAVADI"

PHONE : Office : 3524
Res. : 55226

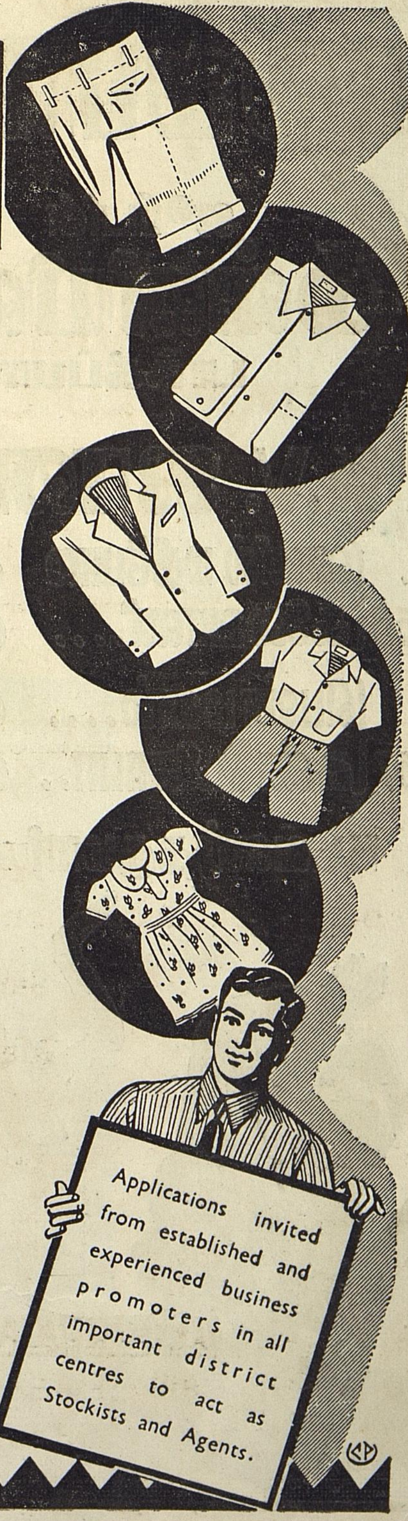
We undertake
building Construction
Sanitary Installation
Marble Flooring Etc.

Enquiries solicited.

LAKSHMI RATANS LIMITED

316, Thambu Chetty St.
MADRAS - 1

SAMSONS DRESSES



Superior quality and high style now within reach of all who wish to cut a fine figure always - at work, leisure or play. All that customers want to buy - the finer fabric that comes of top grade selection, smart styling and expert tailoring, accurate fitting - everything that makes for competitive excellence and economy value.

Stitch for stitch, style for style, fabric for fabric your seasoned judgment will tell you SAMSONS quality is tops.

THE BANGALORE DRESS MFG. CO.

12, LALBAGH ROAD,

BANGALORE - 2

Grams: SAMSONS • P. O. Box. 66 • Phone: 2479

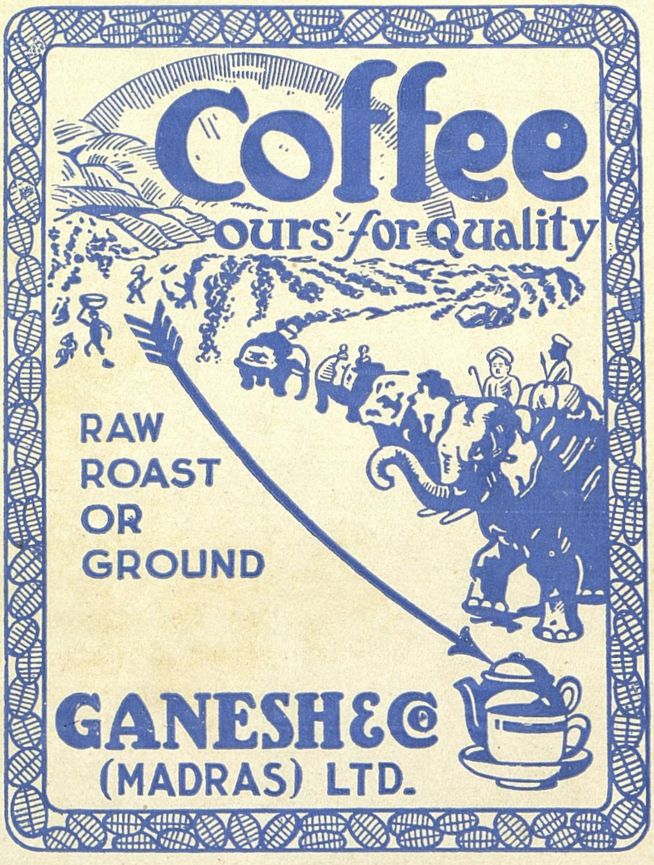
கொலம்பியா
ரிகார்டுகளில் கேளுங்கள்
ஜூபிடரின்
கன்னியின் காதலி
டாக்கிப்பாட்டுகள்
K.V. ஜானகி பாடிய
GE. 6655 வானில் மதிபோல / கலைவாணி....
GE. 6658 கலங்காதிரு மனமே / பாயும் அலைகடல்..
GE. 6657 பெண் மனம்.... / கண்டேனையா..
GE. 6659 வானத்தின் முழுமதியோ / M.L.வஸந்தகுமாரி: / நானே என்னதான்..
M.L.வஸந்தகுமாரி & திருச்சி லோகநாதன்
GE.6656
புலிராஜா
M.L.வஸந்தகுமாரி:
காரணம் தெரியாமல்
Columbia Records
"MAGIC NOTES" TRADE MARK
ஸரஸ்வதி ஸ்டோர்ஸ்
மவுண்ட் ரோடு, மதராஸ்

KUMARI (Baby) KAMALA
31—12—49

AR. SAKUNTALA
29—12—49

PRICES NOW DOWN
TO BASIC LEVEL

RAW
P. B.
Rs.
1/14
Per
LB.



RAW
FLAT
Rs.
1/10
Per
LB.

Retail Branches
285, China Bazar Road, MADRAS
71, Pondy Bazar, T. NAGAR

GANESH SUPER BLEND

POWDER Rs. 2/4 Per LB.

The Dance in Kathakali

Dr. C. ACHYUTA MENON, B.A., Ph. D. (London)

(Head of the Malayalam Department, University of Madras)

DANCE: EASTERN AND WESTERN

The technique of dance, unlike other arts, is not easy to define. We can at best only analyse our reactions to it or examine our impressions which it generates. One who has seen both oriental and occidental dance and has taken some pains at studying both are struck with the difference in their fundamental appeal. In Western countries externals of life have a dominant influence on society and its activities, while in the East the harmony of soul holds the key for the physical energy and its expression. This difference in outlook pervades all aspects of life and human conduct, which in their turn affect also the development of fine arts.

Applying this principle to the realm of dance we notice that in the West freedom and elasticity of movement regulates its technique while in India restraint and control accompanied by grace form the most striking feature. Every movement of body or its limbs is inspired by a central idea. In the west it signifies the expression of an emotion. Realisation of beauty and the desire to express it in a concrete form is the basis of every fine art. It is only in the form of its manifestation that one art differs from the other. In literature word or language is the medium. In painting, sculpture and music, colour, moulding, material and voice serve that function. In dance, rhythmic motion is its symbol. All kinds of motion which human body is capable of producing do not have the effect of dance. Only when it is set to a rhythm that expresses a fundamental idea or emotion it becomes an art and appeals to our aesthetic sense. In Hindu India, religion exercises a profound influence on life and many of our arts including dance are inspired by a religious motive. Its application to secular life is a later development as is the case in Kathakali. Even our gods Siva & Krishna are supreme dancers. There is a good number of dance modes and situations for which these gods are responsible. The conception apart from its poetic value embodies the truth that in India fine arts particularly dance are primarily based on religion. Our musicians are called "Bhagavathas" which term originally meant "Devotees to Bhagavan" (God) although in later times they became mere singers. Their compositions—

many of the original composers were such men——were the outpourings of their devotional fervour. When their feeling developed into ecstacy they sought a stronger medium for expression through their outward limbs, which laid the foundation for dance.

The outlook is different in the West. Religion is not much in evidence in music and dance. A certain amount of sensuousness is associated with fine arts especially with the arts of music and dance and they find no place within the pale of religion as arts, although it sometimes makes use of them for its own purposes*. Neither god or his devotees has any share in their origin or development. There it is the product of man who caught the impulse for artistic expression and he developed it in his own way. As man's impulses are varied, freedom became the keynote of Western art. According to the conception of the Hindu, God is a unifying force in which all diversities converge; unity thus became the fundamental basis of Indian art.

KATHAKALI DANCE

Coming to Kathakali dance it may be observed though its origin can be traced to religious influence, its later development has taken a secular turn. It possesses in consequence, certain peculiarities or special features which are not noticeable in Bharatanatyam and other dances of India which had ceased to grow, centuries ago. Even in modern times it has shown a potentiality for variation, and further expansion.

GESTURE AND DANCE

It is necessary to recall in this connection the contributory value of gestures, to dance, which Kathakali has developed as a special feature. Western art-lovers with whom I had occasion to discuss the matter have noticed this special aspect from what little they have been able to see of Kathakali technique in recent times and they are eager to introduce it in their art. It is interesting at the same time to remember the criticism of our Indian (non-Malayali) brethren characterising Kathakali as a dumb-show. This divergence of view proves that even in India people are getting out of touch with the old traditions that led to the growth of an art like Kathakali.

VIGOUR

Another feature of Kathakali dance is its vigour necessitated by the scenes of duel often ending in death which mark the end of most of kathakali plays. To Malabar and its people who were once a martial race, goes the credit of having preserved the masculine element in dance which in other parts of India is still considered a feminine art.

*The Western Drama however tells a different tale.

Treatises like " Abhinaya Darpanam "[1] regard man only as a partner of women in dance in which fair sex was supposed to lead. In Malabar, however, the tradition has been reversed. Both men and women have enough scope in Kathakali which like other institutions of Kerala establishes the equality of both in life and art.

KATHAKALI - NOT MERELY MASCULINE

Over emphasis of the masculine element in Kathakali dance has led some to think that it is devoid of its finer variety. It is far from truth. It is only in battle scenes the masculine element is prominent. In situations dominated by finer sentiments like love and compassion, Kathakali technique employs only soft movements in dance. This is called "Patinattam' (Slow dance). Three main varieties of the art are of tenexhibited. The slow and graceful mode is generally the feature of leading roles. Then comes the middle variety called "Etavattam" (neither too quick nor too slow) which secondary characters employ. The last is the violent movement exhibited in battle scenes which may be characterised as Tandava dance or 'Murukiyattam'. The first is called 'Lasyam' in the language of Sanskrit critics.

FEMININE MODES

Besides these, there is a special mode intended for feminine roles. It is particularly graceful and best fitted for the exhibition of feminine charms and is characterised by elasticity of movement. It is this variety that Kathakali actors practise first, not that it is the easiest to learn but that they are able to master it more easily when young and when their limbs are more pliable. This type is exhibited at its best when the role is that of a 'Lalita'......a fairy...... when the woman is out to conquer relying solely on her charms. The feminine mode also includes two varieties called "Kummi" and "Sari" which are played in amorous scenes.

It may be pointed out in this connection that Kathakali recognises not onlythe *fairy type* of women but also others in whom either devotion or refinement dominates. In such characters the expression of love is subdued and dignified and their dance correspondingly displays perfect control and grace without the least tinge of sensuousness. Then there are the ' Demonesses ', feminine counterparts of demons, who are considered for the purpose of dance to be masculine in vigour and ferocity and they dance just the same as demons.

(Continned on page 79)

---

1. Dr. Anandakumaraswamy " Mirror of Gesture ".

The sculptural representation on temple walls (Chidambaram, South India,) which portray many dance modes contain only figures of women. (Vide illustrations in Tandava Laksanam, by V. V. N. Naidu, Ph. D,, Annamalai University, Annamalainagar.)

"SOLLUKATTU" *

NI

BHARATANATYA

Demonstrations

BY

BHARATACHARYA

Vedantam Lakshminarayana Sastry Garu

of Kuchipudi

Chorist: Sri. J. Seetharama Sastry

DANCE DEMONSTRATIONS

BY

KUMARI KAMALA JNANESHWARI

on *Wednesday* (*28-12-49*) *at 6 p.m.*

AT GOKHALE HALL

All are Welcome

---

* See article on the subject on page 43.

Thursday (29—12—49) at 6 p.m.

AR. SAKUNTALA

(of Nataraj Sakuntala Fame) BHARATANATYAM

Programme D.V. *

Alarippu	Sankarabaranam	Rupakam
Jathiswaram	Kalyani	Athi
Sabtham	Kambodhi	Thisram
Theruvil varano	Kamas	Thisra Athi
Varnam	Useni	Thisram
	INTERVAL	
Mathura nagarilo	Ananda bairavi	Athi
Sollavallayo	Ragamalika	Rupakam
Vadevedde	Sankarabaranam	Misra Chapu
Thillana	Kamas	Thisram
Natanamadinar	Vasantha	Kantajathi Ata
Kuravai Koothu	(Kurathi Dance)	

* SUBJECT TO ALTERATION

MANGALAM

Dance Tutor—Natyakalakesari V. B. RAMIAH PILLAI

●

வியாழக்கிழமை (29—12—49) மாலை 6 மணிக்கு

AR. சகுந்தலா

(நடராஜ் சகுந்தலா புகழ்) பரதநாட்டியம்.

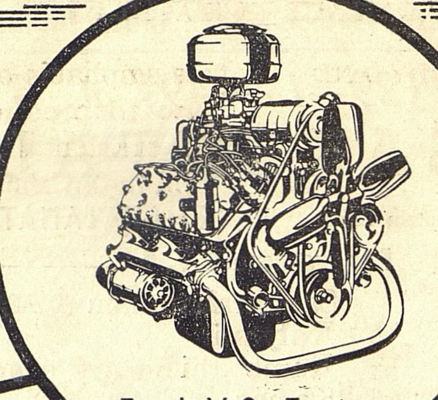
*நிகழ்ச்சி முறை **

அலாரிப்பு	சங்கராபரணம்	ரூபகம்
ஜதிஸ்வரம்	கல்யாணி	ஆதி
சப்தம்	காம்போதி	திஸ்ரம்
தெருவிவில் வாரானோ	கமாஸ்	திஸ்ரநடை ஆதி
வர்ணம்	உசேனி	திஸ்ரம்
	இடைவேளை	
மதுராநகரிலோ	ஆனந்தபைரவி	ஆதி
சொல்லவல்லாயோ	ராகமாலிகை	ரூபகம்
வாடெவடெ	சங்கராபரணம்	மிஸ்ரசாபு
தில்லானா	கமாஸ்	திஸ்ரம்
நடனமாடினார்	வசந்தா	கண்டஜாதி அடதாளம்
குறவை கூத்து	(குறத்திநடனம்)	

நடன ஆசிரியர் நாட்டியக்கலாகேசரி வழுவூர் B. ராமையா பிள்ளை

* சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது

மங்களம்



Ford V-8 Engine

FORD V-8 ENGINE DESIGN

indicates

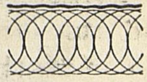
THE **WAY** PETROL IS USED **NOT** THE AMOUNT

1 PT. + 1 PT. + 1 PT. + 1 PT. + 1 PT. + 1 PT. + 1 PT. + 1 PT. = 1 GAL.

1 QT. + 1 QT. + 1 QT. + 1 QT. = 1 GAL.

A gallon of petrol can be divided into eight pints or four quarts. In either case, it is still only one gallon! The Ford V-8 engine takes the fuel supply of a four-cylinder engine and divides it eight ways instead of four ways.

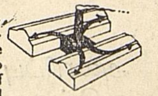
OVERLAPPING IMPULSES



The Ford V-8 engine takes the fuel supply of an ordinary 4-cylinder engine and divides it eight ways. The principle is that of going upstairs in 8 easy steps instead of 4 long jumps.

The use of eight cylinders does not mean the addition of two or four extra fuel consumers. It is not, for example, a four-cylinder engine multiplied by two. Our eight-cylinder engine takes the fuel supply of an ordinary four-cylinder engine and divides it eight ways. By reducing four larger explosions into eight smaller ones, we get engine smoothness and quietness. Eight cylinders indicate the way the petrol is used, not the amount. It is just the difference between going upstairs in four long jumps or in eight ordinary ones.

EVEN DISTRIBUTION



Similar to the factory buildings illustrated here, the V-8 engine has two short banks of cylinders, served by a carburettor between them. The engine is about half as long as it would be if all 8 cylinders were in line.

GEORGE OAKES LTD.

Head Office : : : MADRAS.

Branches: BANGALORE, BEZWADA, COIMBATORE, MADURA, OOTACAMUND

Sub-Dealers: * CALICUT & TELLICHERRY: C. C. AUTOMOBILES LTD. * GUNTUR: Bezwada Motor Stores: * MANGALORE & MERCARA: P. V. Pai & Co. * NELLORE: D. S. Automobiles. * TRIVANDRUM, KOTTAYAM & TRICHUR: R. S. A. Ramakrishna Chettiar. * TINNEVELLY: Arasan & Co. * TRICHINOPOLY, KUMBAKONAM & PUDUKOTTAH: Chari & Dharji.

FORD DEALERS WITH SERVICE THROUGHOUT THE SOUTH.

MASTERY OF THE BODY AND LIMBS

The Kathakali dancers control of his body and his limbs and the facility with which he moves them have won universal admiration. This is achieved only by years of training and practice. His eyes, neck and fingers are feather-like in their dexterous movements and his head is always steady[1]. There is a pithy saying which embodies the secrets of their dance, viz., 'Kannum, Kayyum,, literally, 'the eye and the hand.' There is another 'Kayyum, Meyyum, Kalasavum', literally, 'the hand, body and finale.' The eyes direct the movements of the hand which are in perfect harmony with the steps. The hand and the steps agree in their movements to which the body adjusts.

All these are directed by the central agency, the eyes, which represent the facial expression. It is in this emphasis of expression with a view to produce the desired effect that Kathakali excells other types of dance in the world.[1]

1. Here is the testimony of a Westetn artist on the point:—

"Here were designs not only created by legs mainly (as in Ballet), or by arms mainly (as in Modern School), but of hands and even fingers too—of the head, the eyes the eyebrows, eye-lids. For evidently the Hindus, especially, the Kathakali dancers, think that if movements of the body are stylised and portrayed artificially, then why not those of the face too, most important part of all! Western dancing maintains a natural 'Make-up" in movement of the eyes and face muscles. How delightful to see the eyes actually dance! A highly artistic manifestation utterly new to a Westerner!" (Louis Lightfoot-The Hindu dated 29-1-39.)

1. It is one of the earliest institutions created by man going back even to prehistoric times.

UNIVERSALITY OF DANCE CULT

The art of rhythmic expression of which dance is a notable example is the outcome of the exuberance of human soul which yearns for an occasional appeal to this trait of its being. This fact accounts for the universality of dance cult. There is no nation or race in the whole world who have not developed one kind of dance or other. As civilisation progresses, the human craving in this respect also undergoes refinement and its appeal becomes deeper and more abiding. Otherwise the unstinted homage paid to the leading dancers of the world ceases to have any meaning. The recognition of this fundamental characteristic of human nature had its own influence on the promoters of Kathakali, who combined acting and dancing with the sole purpose of strengthening its power and appeal.

In ancient times every boy and a certain proportion of girls too, in Malabar, used to have a preparatory course in physical training and massage, which rendered the body capable of performing all kinds of

movements. After this it was left for them to choose either the religious or martial or the secular field for further study and specialisation.[2] There was hardly any one in those days who did not practise one kind of dance or other. The people of Malabar took to it as a necessary pastime in their life which was given full scope during summer when they were free from their work in the field and had time to think of God and their fellow-men. This tradition continued till about fifty years ago when owing to other influences it received a set back.

2. The religious type is preserved in Pana and other ceremonies; the martial variety in Palisa Muttam Kali, Velakkali, Purakkali, and other pastimes under the secular varieties can be included Kathakali, Kaikottikkali, etc.

No More Worry at Kitchen

"Kitchen Aid" domestic Coffee Grinder of American Origin complete with glass grind regulator and graduated receiving glass attched to an enclosed AC / DC Universal 220 Volts Motor Cord, and plug suitable for use on 50 cycles — Fresh grinding, just before using, will save the full delicious flavour for the cup, producing a finer, more flavourful beverage than you ever dreamed coffee could be.

Also available TURNER Diesel Engines, Pumps, Electric Pumpingsets, flour mills etc.

For Particulars etc.

THE MADRAS JYOTHY & CO.,

2/37, Venkatachala Mudaly Street,

P. T. MADRAS - 3

SRI S. K. SUNDARARAMIER, B.A.,

Managing Director,

LAVANYA PICTURES LTD., MADRAS

"To hold National Savings Certificates must be looked upon with pride as a kind of National decoration. It is a gallant act to put a part of your money, though you are poor, in the hands of the State. Your National Savings Certificate is therefore as good as a decoration for gallantry. The State is your own and your little sum of money is safe there for your children. The State pays a handsome interest on these Certificates, higher than what the Old Government loans carried. Hundred rupees becomes hundred and fifty rupees if you leave it there till your baby grows to the age of twelve. Interest or not, must we not enable our Government to develop the Country? They cannot do it unless they make bridges, build dams and reservoirs and power houses, and these require preliminary expenditure which must be met from National Savings."

His Excellency Sri C. Rajagopalachari,
Governor-General of India.

NATIONAL SAVINGS CERTIFICATES ARE NOW AVAILABLE IN

5 years, 7 years and 12 years series, which on maturity, yield
3%, 3½% and 4⅙ % interest, free of income-tax.
You can invest up to Rupees 25,000/- obtainable at all Post Offices.

For Further particulars write to :

The Provincial National Savings Officer,
" NUTSHELL ",
MOUNT ROAD, MADRAS-6.

The Indian Fine Arts Society, Madras—17th South Indian Music Conference

Friday (30–12–49) at 6 p.m.

" RAMDAS "

KALEKSHEPAM

KAYANAPATU, KIRTHANAPATU

Srimathi C. SARASWATHI BAI

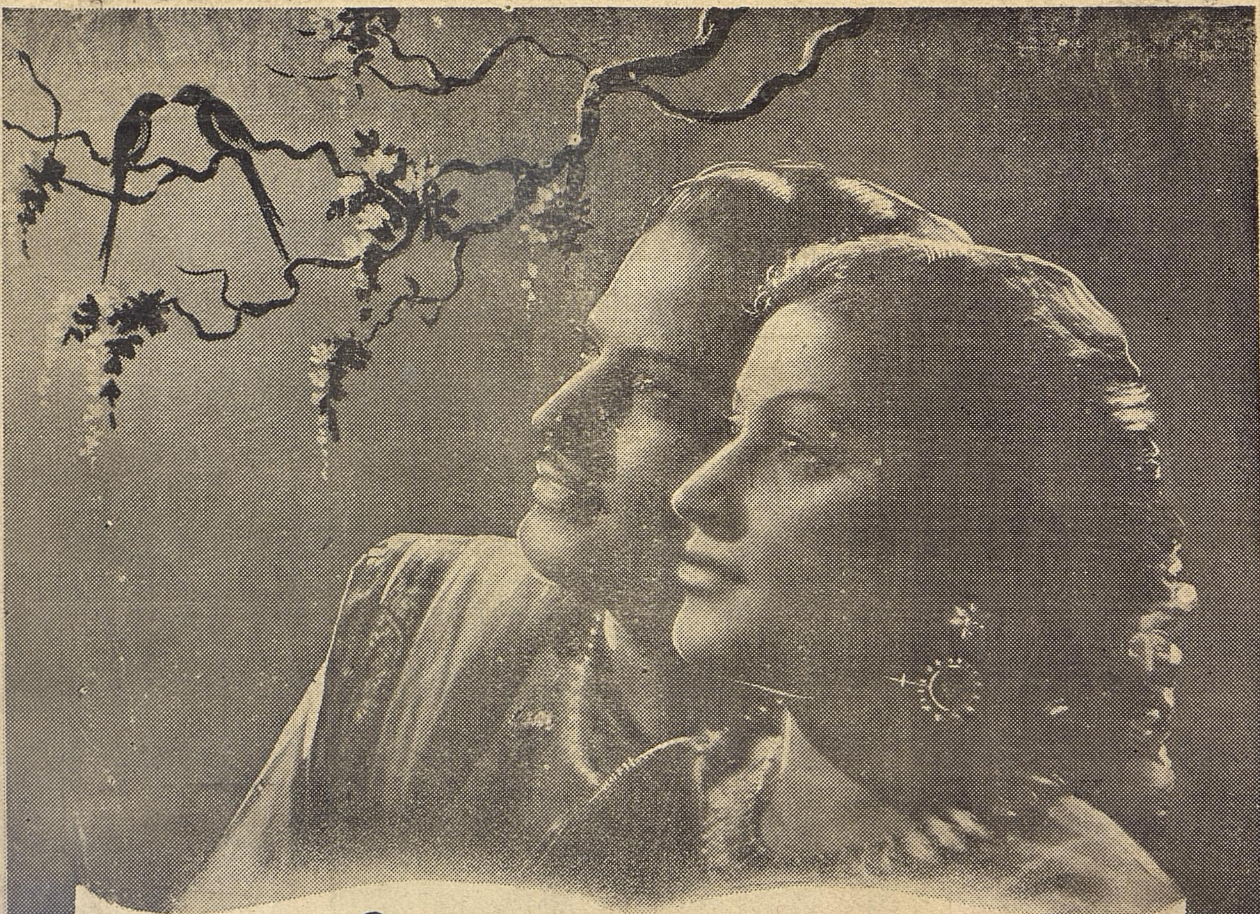
வெள்ளிக்கிழமை (30—12—49) மாலை 6 மணிக்கு

ராமதாஸ் (ஹரிகதாகாலக்ஷேபம்)

காயனபடு கீர்த்தனபடு **ஸ்ரீமதி ஸி. ஸரஸ்வதிபாய்**

தி இந்தியன் பைன் ஆர்ட்ஸ் ஸொஸைடி, மதராஸ். சங்கீத மகா நாடு 1949—50

14-1-50 பொங்கல் அன்று திரையிடப்படும்



வேகமுடன் வளர்கிறது!

மாடர்ன் தியேட்டர்ஸின்

பொன்முடி

இனிய தமிழ் நாட்டின் இயல்புடன் கூடிய
களங்கமற்ற காதல் சித்திரம்

கதை
பாரதிதாசன்

டைரக்ஷன்
எல்லிஸ் R. டங்கன்

KHATHROBAS & CO.
CIVIL & SANITARY ENGINEERS,
25, ERRABALU CHETTY ST.,
MADRAS-1.

Stay at

RANI LODGE

Well Furnished Rooms,
At Moderate Charges
Commanding all
Conveniences—
AT

No. 3, Gangadeeswar Koil Street,
Purasawalkam, Madras.

பொங்கற் புது
நாளும் வருகிறது!
அன்றே மங்களமான...
கிருஷ்ண
விஜயம்
உங்களை மகிழ்விக்க வருகிறது
ஜுபிடரின்
மகோன்னத வெளியீடு
டைரக்ஷன் · சுந்தர் ராவ் நட்கர்ணி
ஒவ்வொரு தியேட்டர் முதலாளியும்
தங்கள் தங்கள் தியேட்டரில் போட்டி
போட்டுக்கொண்டு காண்பிக்கவே-
ண்டிய அற்புதமான திரைப்படம்.....
ஸ்டுடியோ · சென்ட்ரல்
JUPITER PICTURES CIRCUIT

Saturday 31-12-'49 at 6 p.m.

Bharatanatyam

BY

KUMARI (Baby) KAMALA

●

Programme *

Gnansabesa Sosthiram
Alarippu
Jathiswaram
Sabtham
Kalaithooki Ninradum
Varnam

INTERVAL

Mathuranagarilo
Neela Mayil Vahanano
Nathurmudi Mel
Mogadochi
Maravene
Thillana
Thundir Puzhuvinai
Vazgha Ne Yemman
Natanamadinar
Kuravai Koothu(Kurathi Nadanam)

MANGALAM

Dance Tutor : Natyakalakesari
Vazhuvoor E. RAMIAH PILLAI

* Subject to alteration

சனிக்கிழமை 31–12–49 மாலை 6–மணிக்கு

குமாரி (பேபி) கமலா

பரதநாட்டியம்

●

நிகழ்ச்சி முறை *

ஞானஸபேஸ ஸ்தோத்திரம்
அலாரிப்பு
ஜதிஸ்வரம்
சப்தம்
காலைத்தூக்கி நின்று ஆடும்
வர்ணம்

இடைவேளை

மதுரா நகரிலோ
நீலமயில் வாஹனனோ
நாதர்முடிமேல்
முகடொச்சி
மறவேனே
தில்லானா
தூண்டிற் புழுவினை
வாழ்க நீ எம்மான்
நடனமாடினார்
குறவைக்கூத்து (குறத்திநடனம்)

மங்களம்

நடன ஆசிரியர் நாட்டியக்கலா கேசரி
வழுவூர் B. ராமைய்யா பிள்ளை

* சமயோசித மாறுதலுக்குட்பட்டது.

டிசம்பர்
23உ முதல்
சென்னை
பாரகன்
மஹாராணி-லக்ஷ்மி
மற்றும்
தென்னாடெங்கும்..
ஏவி எம் புரொடக்ஷன்ஸ்
வாழ்க்கை
பொழுதுபோக்குக்குகந்த
சமூகச்சித்திரம்
AVM
புரொடக்ஷன்ஸ்
G.H.RAO

The Indian Fine Arts Society, Madras—17th South Indian Music Conference

Sunday 1—1—'50 at 6 p.m.

BHARATANATYAM

BY

Kumari VAIJAYANTHIMALA

Programme D.V. *

Gnanasabesa Sosthiram

Alarippu
Sabtham
Kalaithooki
Varnam

INTERVAL

Mathura Nagarilo
Enimel
Ella Arumaikalum
Mogadochi
Yar Poi Solluvar
Thillana
Vazhga Ne Yemman
Natanamadinar

MANGALAM

Dance Tutor Natya Kalakesari V. B. RAMIAH PILLAI.

* Subject to alteration

ஞாயிற்றுக்கிழமை 1-1-'50 மாலை 6 மணி

குமாரி

வைஜயந்திமாலா

பரதநாட்டியம்.

நிகழ்ச்சி முறை *

ஞானஸபேஸ ஸ்தோத்திரம்

அலாரிப்பு
சப்தம்
காலைத்தூக்கி
வர்ணம்

இடைவேளை

மதுராநகரிலோ
இனிமேல்
எல்லா அருமைகளும்
மொகடொச்சி
யார் போய் சொல்லுவார்
தில்லானா
வாழ்க நீ எம்மான்
நடனமாடினார்

மங்களம்

நடன ஆசிரியர்: நாட்டியக்கலா கேசரி
வழுவூர் B. ராமையா பிள்ளை

* சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது

தி இந்தியன் பைன் ஆர்ட்ஸ் ஸொஸைடி, மதராஸ். சங்கீத மகாநாடு 1949—50

Phone : 4184

HOTEL SELECT

BOARDING & LODGING HOUSE

9, Linghi Chetty Street, MADRAS- 1 .

Situated in a quiet locality opposite High Court. Well furnished rooms E. L. & F. Modern bath rooms and cold and hot water througout the day. Vegetarian Brahmin Meals - suitable for North and South Indians.

RESTAURANT ATTACHED

TAXIS AVAILABLE NEAR HOTEL

Prop. P. M. Ramachandran

Monday 2-1-1950 at 5-30 p.m.

GANAKALADHARA Mathurai MANI IYER	*Vocal*
V. Sethuramiah	*Violin*
Palghat Mani Iyer	*Mrudangam*

Programme *

Natha Dhanu Manisam	Sitharanjani	Athi
Yochana	Durbar	,,
Vitajala	Janaranjani	,,
Meenakshi	Poorvikalyani	,,
Sabapathikki	Abhoghi	Rupakam
Sarasa Samathana	Kapinarayani	Athi
Kathanuvariki	Thodi	,,
Gana Mudha Panam	Jothiswaroopini	Triputai

Ragam, Thanam, Pallavi—Kambhodi, Miscellaneous.

* SUBJECT TO ALTERATION

MANGALAM

●

திங்கட்கிழமை 2—1—50 மாலை 5-30 மணிக்கு

கானகலாதர மதுரை மணி அய்யர்	பாட்டு
வி. சேதுராமய்யா	பிடில்
பாலக்காடு மணி அய்யர்	மிருதங்கம்

நிகழ்ச்சி முறை *

நாதனுமனிசம்	ஸித்தரஞ்சனி	ஆதி	த்யாகய்யர்
யோசனா	தர்பார்	,,	,,
விடஜாலதுரா	ஜனரஞ்சனி	,,	,,
மீனாக்ஷி	பூர்விகல்யாணி	,,	தீக்ஷிதர்
சபாபதிக்கு	ஆபோகி	ரூபகம்	கோபாலகிருஷ்ண பாரதி
ஸரஸஸாமதான	காபி நாராயணி	ஆதி	த்யாகய்யர்
கத்தனுவாரிகி	தோடி	ஆதி	த்யாகய்யர்
கானமுதபானம்	ஜோதிஸ்வரூபிணி	த்ருபுடை	கோடீஸ்வரய்யர்

ராகம், தானம், பல்லவி—காம்போதி இதரவகைகள்.

* சமயோஜித மாறுதலுக்குட்பட்டது. மங்களம்

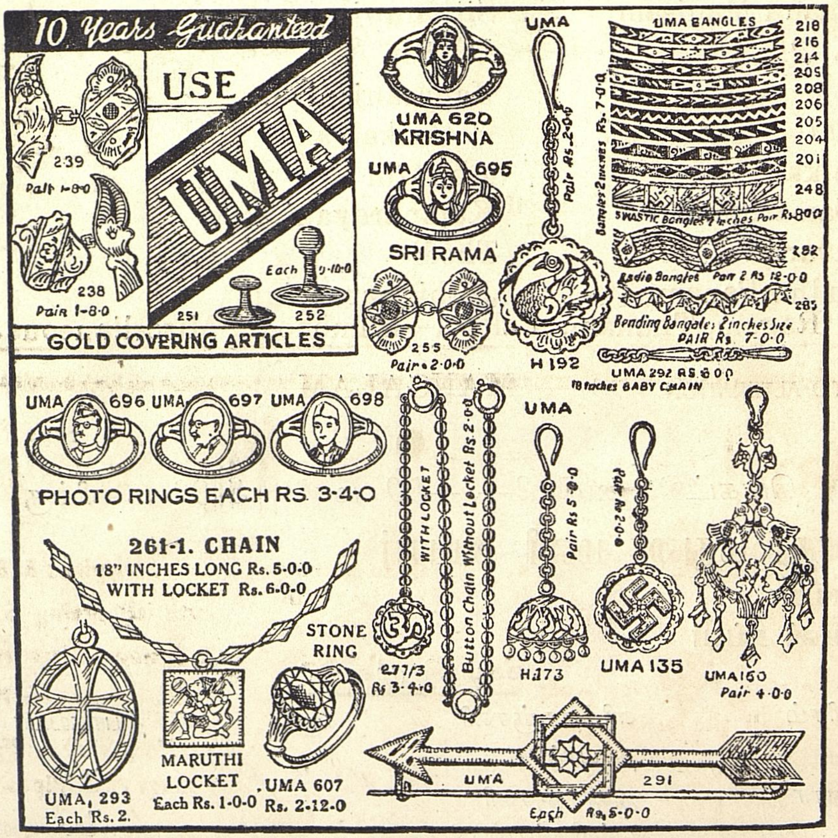
UMA GOLD GOVERING WORKS

Uma Mahal—MASULIPATAM

Uma Gold Govering Works Post Office

Ornaments are made with real gold sheet welding on a Metal. If Proved otherwise a reward of Rs. 500- will be awarded See our trade mark 'UMA' on all our jewels.

GOLD COLOUR USAGE 10 YEARS GUARANTEED.



One who wants to test our Uma Jewels drop a piece in Nitric Acid. Within five minutes the gold covering will come off. 800 designs catalogue sent free on application. 25% extra on our catalogue prices for foreign.

N.B.—Articles by V. P. Parcel charge Re. 0-15-0 extra.

Tel: 'UMA' Masulipatam.

THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY, MADRAS

(REGD).

17th South Indian Music Conference

PROGRAMME OF LECTURES AND DISCUSSIONS.

AT GOKHALE HALL

25-12-49—9 a. m.

" Rasa in Harikatha "

by

Sri K. S. RAMASWAMY SASTRIGAL

26-12-49—9 a. m.

" Raga & Rasa

by

Prof. P. SAMBAMURTHY, B.A., B.L.

28-12-49—6 p. m.

" Demonstration in Sollukattu "

And . . .

Stockists of :

Mosaic tiles of various designs Italian marbles for table tops, flooring tiles & Refrigerators Glazed wall tile in white & colour, Sanitary appliances of various sizes of English — & Indian make —

Coming to Sanitary Works, you will do will to leave it to the specialists in the line —

C. I. Soil pipes & R. W. pipes with all fitting S. W. Pipes & fittings Glass roofing tiles Coloured cement Marble chips Carborandum bricks G. I. fittings A.C. Pipes and fittings etc., etc.,

VIJAYA TRADING CORPORATION

SANITARY ENGINEERS

320, THAMBU CHETTY STREET,

MADRAS-1.

Phone : **4793** Grams : "**STONEWARE**"

Fastly Progressing at

STAR COMBINES STUDIOS

ALLIED PRODUCTIONS'

PARAMANANDAYYA SISHYULU

(IN TELUGU)

A MAGNIFICIENT FOLKLORE WITH A POWERFUL DRAMA TENSE
SITUATIONS STAR STUDDED CAST

Nageswarao, Lakshmi Rajyam, C. S. R., Sivarao, Hemalata, Relangi, Gadepalli Imam Nalla, Girija, Seetha and Kanakam Narayana Rao and the Famous Imitation Achary

Producer and Director :

K. SIVA RAO

Associate

K. S. Ramachandra Rao

Camera:	*Sound*:	*Art*:
B. Subbarao, B.A.	**M. Radhakrishnan**	**S. V. S. Rama Rao**
Poet:	*Music*:	*Dance*:
Thapi	**Ogirala**	**P. Krishnamoorthy**
	Make up:	
	Mangiah	

Distributors for Andhra & Ceded Dists	—	PREMIER FILMS LTD, VIJAYAWADA.
,, Nizams	—	PREMIER PICTURES, SECUNDRABAD.
Mysore State	—	K. BHASKARA RAO, PREMIER FILMS Ltd. VIJAYAWADA.
Bombay Province	—	ALLIED PICTURES CORPORATION, MADRAS, GUNTAKAL, HUBLI & SHOLAPUR.

—:For other particulars Contact:—

ALLIED PRODUCTIONS

23, Neelakanta Mehta St., T'Nagar, Madras.

For

Sanitary Wares of all makes

Sanitary installations of every description

Drainage Works of different specifications

and marble species of Italian origin

Contact :

RAM & COMPANY

CIVIL & SANITARY ENGINEERS.

Telegrams: "KUGA" **Phone : 3126**

315, THAMBU CHETTY STREET,

MADRAS - 1.

The Premier Sanitary Engineering and Drainage Contractors to the Madras P. W. D. and Corporation

Branch :

55, DHARMARAJA KOIL STREET,

BANGALORE-1.

● சென்னையில் தங்குவதற்கு வசதியான இடம்

● உங்களுடைய சேவைக்கும் திருப்திக்கும்

தகுதியான இடம்

● இந்தியாவிலேயே மிகப் பெரியதும் உங்களுடைய

பூர்ண திருப்தியும் வாழ்த்தையும் பெற்றது

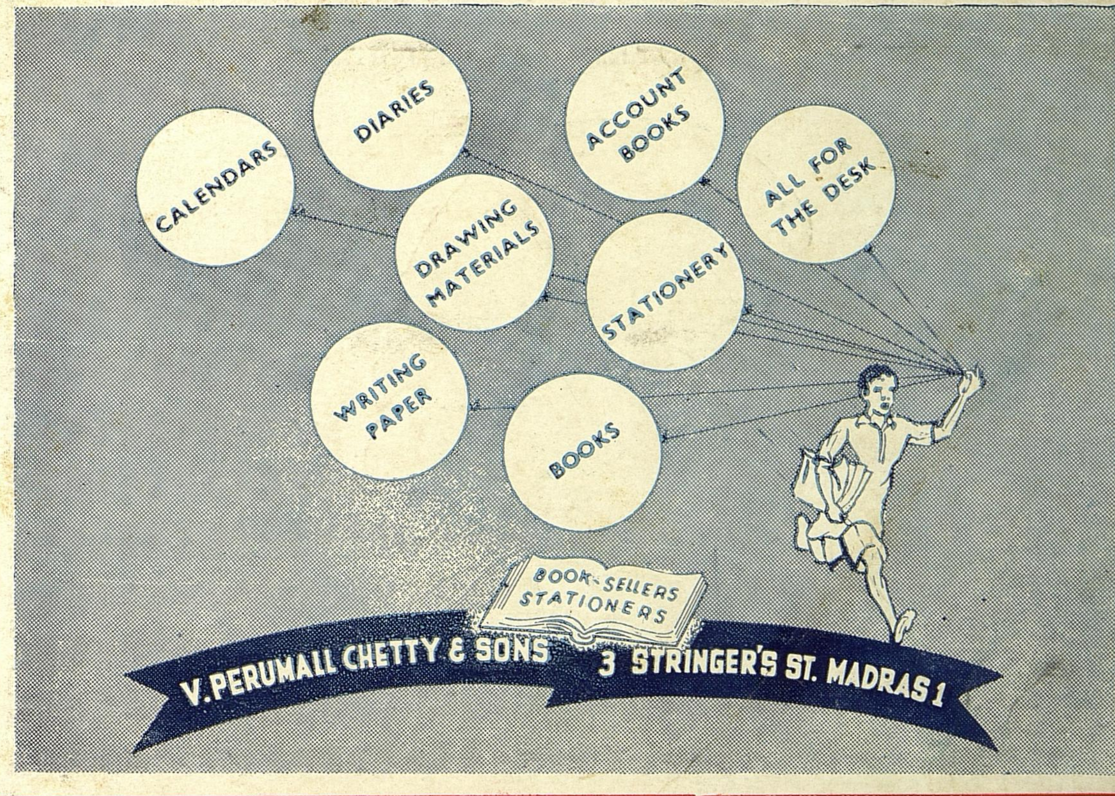
ஹோட்டல் எவரெஸ்ட்

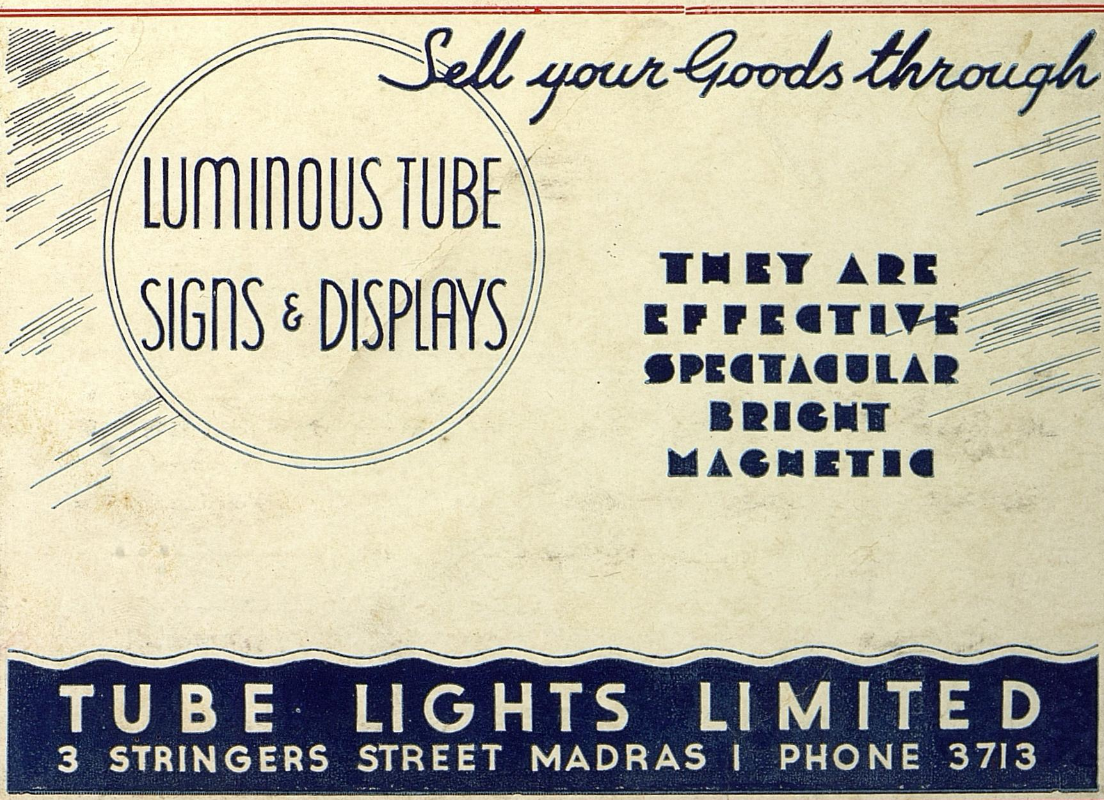
(சென்டிரல், எழும்பூர் மத்தியில், பஸ், டிராம் நிற்குமிடத்தில், கார்ப்பரேஷன் எதிரில்)

பார்க்டவுன் : : மதராஸ்-3.

புரொப்ரைட்டர் : கலைவள்ளல் எஸ். கே. சுந்தரம்.

Published by THE INDIAN FINE ARTS SOCIETY, MADRAS and Printed at GNANODAYA PRESS, 11, Anderson Street, Madras-1.


CALENDARS
DIARIES
ACCOUNT BOOKS
ALL FOR THE DESK
DRAWING MATERIALS
STATIONERY
WRITING PAPER
BOOKS
BOOK-SELLERS STATIONERS
V. PERUMALL CHETTY & SONS
3 STRINGER'S ST. MADRAS 1


Sell your Goods through
LUMINOUS TUBE
SIGNS & DISPLAYS
THEY ARE
EFFECTIVE
SPECTACULAR
BRIGHT
MAGNETIC
TUBE LIGHTS LIMITED
3 STRINGERS STREET MADRAS 1 PHONE 3713

Gnanodaya Press, 11, Anderson St., Madras-1.